BN

MENSILE DI STUDI SUL CINEMA E LO SPETTACOLO

1/4

Lo scandalo Pasolini

a cura di Fernaldo Di Giammatteo

BIANCO E NERO 1976

SOMMARIO

LO SCANDALO PASOLINI

anno XXXVII - fascicolo 1/4 gennaio-aprile 1976

BN MENSILE

GENNAIO/APRILE 1976

1/4

ANNO XXXVII

direttore responsabile
Ernesto G. Laura

BN LO SCANDALO PASOLINI

a cura di
Fernaldo Di Giammatteo

ogni fascicolo a cura degli studiosi o dei gruppi di studiosi ai quali è affidata la responsabilità della realizzazione

Segretario di redazione
Franco Mariotti

organizzazione editoriale
Franco Volta

direzione redazione:
00173 Roma, via Tuscolana 1524, tel. 742245
amministrazione:
Edizioni dell'Ateneo s.r.l.
Casella Postare 7216 - 00100 Roma
tel. 489965-4751092
abbonamento anno 1976
annuo Italia lire 7.500
estero lire 10.000
semestrale Italia lire 4.000
Autorizzazione n. 5752 24 giugno 1960
Tribunale di Roma.
Tipografia Visigalli-Pasetti arti grafiche Roma

Questo volume costituisce un tentativo di raccogliere le idee sul significato che la « presenza » dello scrittore e dell'autore cinematografico ha avuto nella cultura italiana dell'ultimo ventennio. Un capitolo è dedicato a **Salò**, opera postuma e « fuori legge», condannata a morte violenta: non, come s'è detto, « testamento » ma risultato esemplare di una rigorosa evoluzione ideologico-stilistica, qui ripercorsa per giustificare l'importanza di un cinema spudoratamente « eretico ». Un altro traccia, sulla scorta delle opere, le coordinate di una singolare ideologia religiosa, figlia e vittima (e negazione) dell'universo borghese. Un terzo esamina (e rivaluta) il controverso contributo di P. agli studi di semiologia cinematografica, indispensabile non solo per afferrare il senso di una ideologia ma anche per valutare la posizione (e i limiti) di una pratica scientifica generale. L'ultimo propone, attraverso la minuziosa analisi dei testi, una coerente chiave di lettura di alcuni racconti pasoliniani (e, per non indebita estensione, dell'intera opera letteraria). I quattro capitoli sono preceduti da una antologia ragionata degli « interventi » pubblici di P., scelti fra le occasioni in cui la « presenza » che qui stiamo esaminando si manifestò più scandalosa, immediata e indifesa: un modo semplice, e forse giusto, per introdurre il discorso sul poeta assassinato.

2

FERNALDO DI GIAMMATTEO

PASOLINI LA QUOTIDIANA ERESIA

Frammenti sparsi di una biografia, di una cultura e di una ideologia: interviste, dichiarazioni, invettive e polemiche

C'è ancora molto Pasolini disperso in giornali, riviste, bollettini, opuscoli, archivi radiofonici e televisivi. Bisognerà raccoglierlo, ordinarlo. Ci vorrà tempo. Non si sa che cosa ne verrà fuori. Si può provare ad anticipare il futuro, con una prima schematica ricognizione.

Intanto, supponiamo che quella enorme massa di *interventi* non classificati (cioè, non raccolti nei tre volumi di saggistica curati dall'autore: « Passione e ideologia », 1960; « Empirismo eretico », 1972; « Scritti corsari », 1975) poco aggiunga al già noto: qualche particolare marginale, qualche osservazione minore, qualche spunto per approfondire temi già studiati. Si tratterà, allora, di vedere il « colore » di questo poco, di capire se il « colore » conta qualcosa.

Ma supponiamo anche, e invece, che quella massa possegga una sua autonomia. Non si conosce intellettuale italiano che abbia percorso la via della confessione pubblica con altrettanta continuità. Mai, in effetti, il bisogno della « presenza » si manifestò, e fu soddisfatto, in modo così totale e totalmente disinibito. Bisogno è parola ambigua. Si potrebbe anche dire dovere, o impegno, o ossessione. Già sappiamo che l'opera di Pasolini (poesia, narrativa, cinema, teatro) non ha senso se la si isola dai documenti di quella « presenza », che si catalogano come saggi e che si trovano nei volumi citati. Ma dei documenti non raccolti, che dire? Delle interviste, degli articoli sparsi, delle dichiarazioni? Non è probabile che questo materiale non ancora ordinato, sovrapponendosi e integrandosi alla « saggistica » già ordinata (dall'autore), finisca per assumere un suo compatto, globale e per certi versi nuovo significato? O, addirittura, che si organizzi in un vero e proprio genere letterario, che lo scrittore frequentò insieme agli altri, e con intensità particolare? Un genere parallelo allo sviluppo della sua poesia, di cui potrebbe costituire una sorta di riflesso speculare, di controcanto (ora anticipazione, ora commento, ora contrapposizione, ora precisazione). Giacché se la poesia — come i critici

hanno mostrato — è il luogo tipico del « privato » (della confessione privata che si struttura in lingua e in genere), e vale come illuminazione « formalizzata » della biografia, il materiale degli *interventi* potrebbe essere considerato — una volta messo in sequenza e ripartito secondo criteri che lo stesso materiale suggerirà — come la testimonianza della confessione in pubblico, « non formalizzata » ma con una sua coerenza, una sua — appunto — compattezza.

E' da vedere. Per il momento si è compiuto un piccolo sondaggio, tenendo conto delle bibliografie sinora pubblicate (Ferretti, Petraglia, Anzoino, Stack, Gervais, ecc.) e di quella redatta nell'occasione del fascicolo (Grosso, Bertolina). Ci si è valsi inoltre di contributi e ricerche specifiche (in casa di Pasolini, con l'assistenza di Graziella Chiarcossi, da sempre curatrice dei manoscritti e degli archivi dello scrittore; nelle redazioni e negli archivi di « La Fiera letteraria », « L'Espresso », « La Stampa », « Paese Sera »; presso l'Istituto Gramsci e la biblioteca del CSC).

Per la scelta dei frammenti utili, si è proceduto attraverso successive esclusioni. Operazione quanto mai arbitraria e autoritaria, ma questo è un esperimento e sopporta bene anche la qualifica della faziosità (quando la faziosità nasca, come qui nasce, da un interesse che si fa sempre più vivo per l'esperienza culturale di Pasolini, e dal rispetto delle ragioni della sua ricerca: per esplorarle in tutte le direzioni possibili). Si è escluso (salvo che in qualche caso, quando fosse indispensabile per chiarire il discorso) tutto ciò che l'autore ebbe modo di riordinare e pubblicare nei volumi di saggistica. Questo nella presunzione di poter cogliere Pasolini nei momenti in cui si espresse con più limpida immediatezza, « sul vivo ». Per scoprire di volta in volta la situazione in cui si coagularono i sentimenti e i pensieri che più tardi avrebbero preso forma. Nella nota introduttiva a « Scritti corsari », Pasolini avvertì: « Le ricostruzione di questo libro è affidata al lettore. E' lui che deve rimettere insieme i frammenti di un'opera dispersa e incompleta. E' lui che deve ricongiungere passi lontani che si integrano ». Ecco, qui si cerca di « scavalcare » anche la dispersione ammessa esplicitamente — ma che nei volumi ha già trovato un suo ordine, sia pure imperfetto — e di fissare i frammenti allo stato puro, nel loro primitivo disordine.

Si è escluso, poi, il troppo divulgato. Sia per evitare le ripetizioni, sia per non interferire con il lavoro dei collaboratori del fascicolo, attenti di necessità alle citazioni. Si è escluso anche il materiale delle ultime polemiche (i commenti al referendum sul divorzio, la « indistinguibilità » di fascisti e antifascisti, l'aborto, il processo ai dc, ecc.), perché quello sembra essere un capitolo a parte, che andrà trattato, per così dire, in blocco chiuso, e quando sarà passato abbastanza tempo da poterlo collocare nella prospettiva giusta (anche, e soprattutto, politica). L'irritazione di tanti mette in sospetto.

Balestrini parlò (« Panorama », agosto 1974) di « impressione penosa ». In quegli interventi vide « la sopravvivenza del letterato vate, che sa tutto e interpreta tutto. In modo apodittico e repressivo: ho parlato io e basta. E dice, in sostanza, un cumulo di sciocchezze, un chiacchiericcio inutile ». Chi ha dato scandalo, come Pasolini, ha diritto a un'altra forma di rispetto, oltre le consuete: il rinvio del giudizio.

Con tante esclusioni, che cosa resta? Alla fine, un'altra esclusione arriva: dopo molto scartare, il materiale è ancora troppo, e altro bisogna togliere se non si vuole deborbare al di là del lecito. Non importa. La natura dell'esperimento giustifica una ulteriore scelta, che ci avvicina a quel che andiamo cercando e che si potrebbe chiamare la « eresia quotidiana » di un intellettuale del nostro tempo. Sull'*eresia* Pasolini imperniò la propria opera, spiegandone con accanimento le origini soffrendone dolorosamente le conseguenze, estraendone la forza per esistere come poeta.

Le « grandi ragioni » dell'eresia sono presenti nelle analisi dei collaboratori, e si ritrovano nell'ormai folta letteratura critica a disposizione di tutti. Mentre della « semplicità » delle « ragioni quotidiane », della pratica più immediata dell'operare, della « brutalità » delle reazioni psicologiche e della stessa psicologia esibita senza il diaframma della riflessione, si conosce poco. E quel poco che si conosce, lo si conosce spesso attraverso le deformazioni del sentito dire, o del pettegolezzo.

« Le interviste — confidò Pasolini una volta — sono un fatto misterioso. Certe volte compaiono risposte che non ho mai dato, altre volte sono completamente distorte ». Rassegnato e ironico, non respingeva gli obblighi del successo (la confessione è del 1972). Nell'ironia si percepisce una sfumatura di compiacimento. Che gli intervistatori siano stati non di rado maldestri, o volgarmente aggressivi o presuntuosamente ignoranti, è un fatto. Da quando si trovò al centro dell'interesse mondano, Pasolini fu vittima di una manipolazione che le regole, e la logica stessa, dei mass media resero spesso intollerabili. Ma lui tollerò sempre. Non poteva fare diversamente? Non poteva, per la prepotenza oggettiva (« profanatrice » e scandalistica) della comunicazione di massa, alla quale nessun uomo pubblico riesce a sottrarsi, se vuole sopravvivere.

Quindi, non voleva. Un eretico non predica nel deserto. Meno che mai un eretico come lui, che aveva una segreta nostalgia dell'ordine, del dogma. Occorre aggiungere che in queste circostanze (nelle circostanze in cui qui lo si cercherà) egli era indifeso e vulnerabile come un verme. Se altrove — fuori dell'occasione dell'intervista e della dichiarazione a caldo — poteva « organizzarsi » (organizzare la stesura di un testo), e perciò difendersi, qui non poteva far nulla: non poteva (di nuovo, non voleva) essere

che il se stesso più umile, più « quotidiano ». Circondato da (reali o supposti; più spesso reali) nemici. Rispondendo alla domanda di un lettore di « Vie Nuove », nel '62, disse, per giustificare la sua scarsa vena in un dibattito: « Quella sera a Modena ero molto stanco e perciò teso e irritabile, e perciò scoperto. E poi eravate tutti amici: e io, da ragazzo, quando giocavo a pallone, giocavo bene solo nelle partite esterne, "fuori casa", davanti al pubblico ostile ».

Stare al mondo, in un mondo neocapitalista

Avvezzo a sopportare le banalità (e le atrocità) del vivere sociale, Pasolini accettava i giochi più banali dei suoi interlocutori. A Massimo Fini che gli ricordava come i suoi avversari lo accusassero di eccessivo individualismo e di narcisismo, rispondeva:

E va bene sono un narciso. Come era narciso Proust e come probabilmente era narciso Gesù Cristo. Il narcisismo è un dato clinico cui non si sfugge e che riguarda tutti gli artisti in genere. Credo che siano molto rari i casi in cui non si può parlare di narcisismo per uno scrittore. Guardi Petrarca, tanto per dirna una, guardi Tolstoi, guardi Proust. Il narcisismo e l'individualismo sono dati da cui non si può prescindere. Forse in me tutto questo è stato esasperato dall'aver vissuto dieci, quindici anni in uno stato di persecuzione completa, totale, di isolamento infamante. Dal mio primo processo nel '55 fino all'ultimo per *I racconti di Canterbury* (per inciso è proprio durante il processo per *Canterbury* che mi è venuta l'idea per il mio prossimo film su San Paolo visto come il primo traditore di Cristo. Capirà, mi son visto lì, sul banco degli imputati, per colpa di un arcivescovo, di Napoli, una cosa totalmente assurda, e allora mi è venuta una furia, ma una furia...).

Il film su San Paolo, molte volte e in vari modi annunciato, non l'avrebbe fatto. Ma qui è interessante il gruppo di identificazioni « narcisistiche »: Petrarca, Tolstoi, Proust, Gesù Cristo. E su Gesù si sofferma, introducendo la connotazione secondaria della vittima (tradita da Paolo). La vittima, la persecuzione.

Ho sofferto in modo atroce, pur se non l'ho dato molto a vedere, anche perché della mia sofferenza probabilmente non importava niente a nessuno. Sì, sono stati dieci anni tremendi. Ora mi sono un po' rafforzato, anche se fondamentalmente sono ancora un isolato. Ma adesso è un isolamento che mi sono scelto, per fortuna. Adesso se volessi... basterebbe appena un po' saperci fare, qualche invito a cena e diventerei anch'io come... come il Petrarca glorificato, beatificato e con l'alloro eterno in testa.

« L'Europeo », 1974

La condizione di vittima si era tradotta in un atteggiamento di

sfida (e di rifiuto delle regole della convivenza borghese). Tredici anni prima, nel mezzo degli « anni tremendi », rispondeva a un lettore di « Vie Nuove », nella rubrica che tenne irregolarmente dal n. 22 (28 maggio 1960) al n. 42 (18 ottobre 1962):

Non rinuncerò mai a nulla per la reputazione. Io spero che coloro che mi sono amici, o personali, o in quanto lettori, o come compagni di lotta (e nei cui occhi, lo so, cala un'ombra ogni volta che la mia reputazione è in gioco: un'ombra che mi dà un dolore terribile) siano così critici, così rigorosi, così puri, da non lasciarsi intaccare dal contagio scandalistico: se così fosse, gli sconfitti sarebbero loro: se solo cedessero per un attimo e dessero un minimo valore alla campagna dei nemici, essi farebbero il gioco dei nemici.

« Vie nuove », dicembre 1961

Era il tempo in cui lo incriminarono, su denuncia di un mitomane, per una inesistente « rapina a mano armata » in un bar del Circeo. Un anno e mezzo dopo sarebbe stato trascinato in tribunale (vilipendio della religione) per *La ricotta*, terzo episodio di RoGoPaG, e condannato a quattro mesi con la condizionale. Ne parlò, fra gli altri, con Sennuccio Benelli.

Mi tormentano. Mi stuzzicano. Mi levano ogni libertà di movimento. Sono due mesi che ho in progetto di partire per Israele, dove devo individuare i luoghi del mio prossimo film che si ispira al Vangelo, e non posso partire, non mi lasciano partire, perché su di me pende ancora un giudizio per l'ultimo film che ho fatto, *La ricotta*. E' una persecuzione continua. Non posso scrivere un libro, girare un film, muovermi per strada, senza che mi si prenda di mira. Non c'è nulla di più esasperante. Questa persecuzione mi limita, mi mette in uno stato di agitazione continua che leva la pace necessaria per lavorare. Le difficoltà mi pungolano, mi stimolano. Ma preferirei vivere e lavorare in pace.

« Il Punto », luglio 1963

Le prime ribellioni al meccanismo perverso della comunicazione di massa risalgono all'epoca (1959) in cui gli fu negato il Premio Viareggio per *Una vita violenta*. Intervistato da Gianni Rocca, in occasione del Premio Crotone, assegnatogli lo stesso anno, disse:

Non voglio essere un caso letterario. Non voglio essere ridotto a un fatto di pura attualità, di superficialità giornalistica. So benissimo che se questo viene tentato è a ragion veduta. Si portano in primo piano, della mia opera, solo gli aspetti secondari come quelli del linguaggio, della crudezza che c'è nella mia verità.

« Il Punto », novembre 1959

Gli toccherà di meditare ancora più amaramente sul successo quando una giornalista scrisse su un « rotocalco molto diffuso », in una lunga intervista, « quanto di più offensivo si potesse scrivere nei *suoi* confronti ».

Devo questo alla parte pubblica della mia vita: a quel tanto di me che non m'appartiene, e che è divenuto come una maschera da Nuovo Teatro dell'Arte; un mostro che deve essere quello che il pubblico vuole che sia. [...] Il successo è, per una vita morale e sentimentale, qualcosa di orrendo, e basta. Molti, troppi giornalisti hanno finito col rappresentare, un po' alla volta, questo mondo nemico che vuole che i suoi personaggi siano come lui crede che siano. E, un po' alla volta, ho finito col provare, verso di loro, una specie di rancore, di risentimento oscuro, di patologica irritazione.

« Vie nuove », settembre 1962

La ribellione si sdoppia. Ondeggia fra il tono indignato (e addolorato) della denuncia del « mondo nemico », che riduce a « mostri » i suoi personaggi, e un tentativo ingenuo di difesa, che sembra invocare una sorta di solidarietà corporativa fra gli autori. Una via di uscita politica, praticabile forse dagli altri, non certo da Pasolini. Che, nello sforzo di analizzare la situazione, traccia un quadro assai più influenzato dalla « passione » che dal rigore scientifico.

L'industria culturale è un fenomeno che comincia, certo, a essere tipico anche qui in Italia, nel fervore neocapitalistico. Ma posso dire che noi autori, almeno fino ad oggi, non ne siamo complici (se non con qualche intervista in più ai giornali o alla radio, o qualche fotografia un po' divistica...). La colpa è — SEMPRE! — da parte dei datori di lavoro, non dei lavoratori! Noi che lavoriamo, a romanzi, a saggi, a poesie, siamo sfruttati dagli editori, né più né meno che gli operai dai padroni delle fabbriche.

« Vie nuove », ottobre 1962

Il discorso si allargherà, perderà questa tendenza alla ipersemplificazione. Non perderà mai la tensione morale che lo sostiene. Pasolini sarà, paradossalmente, tanto più obiettivo e acuto quanto più sarà coinvolto, in proprio e a fondo, nei problemi affrontati. Sicché il fuoco non può non tornare a fissarsi nel luogo sul quale si era concentrato — doverosamente anche se, in apparenza, banalmente — all'inizio. Se il mondo neocapitalista è l'ambiente, nulla se ne può dire, nulla se ne può conoscere, fuori dell'esperienza personale dell'uomo che lo subisce. All'autoanalisi di apertura, sbrigativa ma sintomatica, va affiancata questa, che Pasolini svolse in un colloquio con Ferdinando Camon.

Sono essenzialmente un introvertito, io. Io tendo a forme di nevrosi, di ipersensibilità, a complessi di inferiorità, che sono tutte forme di introversione. [...] Alcune forme esibizionistiche ci sono evidentemente in me, ma in quel profondo che non implica responsabilità, fanno parte dei miei traumi, della mia psicologia patologica, e io non li domino. Può darsi che l'estroversione sia una rivincita su certe mie esigenze inconsce, che nella vita pratica io non registro e quindi non riconosco più mie, ma che in realtà ci sono.

« Il mestiere di scrittore », 1973

Un padre nemico-amico: origini di un trauma familiare

Mio padre. E' difficile parlare di lui, perché era un uomo molto diverso da me e con cui ho avuto rapporti molto difficili. I tipici rapporti tra padre e figlio quando questi rapporti sono drammatici. Prima di tutto inconsciamente, per ragioni che spiegherebbe Freud meglio di me; e anche per ragioni oggettive di carattere. Mio padre era un uomo un po' all'antica. Era ufficiale, pensava esattamente il contrario di quel che pensassi io allora. Ma sono un po' ingiusto a dire questo. Questa differenza c'era, inconsciamente io ero profondamente nemico a lui, e lui profondamente nemico a me, inconsciamente. Ma in realtà è stato poi lui che mi ha quasi spinto a scegliere la carriera che ho preso. E' il rapporto più drammatico che io abbia avuto nella mia vita.

Televisione della Svizzera Italiana, ottobre 1966

Il rapporto padre-figlio, tema centrale della psicoanalisi, ha segnato la psicologia di Pasolini nel modo che tutti sanno. Intrecciato a quello madre-figlio, che ne è insieme la matrice e l'effetto.

Sembra un caso da manuale, come Pasolini stesso ha sottolineato e come sempre hanno ripetuto i suoi critici. Si potrebbe dire che ogni cosa è risolta fin dal principio, esemplarmente, e forse è davvero così. Esiste anche una interpretazione sociologica, che l'autore espose con estrema (e forse un poco riduttiva) chiarezza, quando un intervistatore — Michel Maingois — gli fece notare che i rapporti fra padre e figlio sono difficili soprattutto nella borghesia e che, perciò, il problema delle generazioni non può prescindere dal problema delle classi.

Il rapporto padre-figlio è in genere assai più semplice nelle classi popolari. E', in effetti, sempre complesso ma nelle classi popolari accade sovente che il figlio riproduca il padre: e se col padre vi sono rapporti difficili, il figlio li ignora, li trascura, oppure li accetta obiettivamente. In realtà tutta l'interpretazione freudiana si riferisce soprattutto alla piccola borghesia.

« Zoom », 1974

V'è dell'altro, però. V'è il modo in cui Pasolini ha definito pubblicamente il legame che lo unì a suo padre (e a sua madre): il modo non è stato sempre lo stesso, e non ogni volta che egli parlò di quell'ufficiale « un po' all'antica » disse le stesse cose e rivelò gli stessi sentimenti. Esiste un documento di sei anni precedente l'intervista televisiva, nel quale la drammaticità del contrasto si appoggia a una serie di elementi biografici minuziosamente evocati. Si trova in uno dei colloqui che Elio Filippo Accrocca ebbe intorno al 1959 con numerosi scrittori italiani e che l'anno seguente pubblicò presso un editore veneziano (una parte delle dichiarazioni pasoliniane la riprodusse, senza citare la fonte, Corrado Stajano su « Tempo » del 3 febbraio 1965; altre parti subirono la medesima sorte, su giornali e riviste, talvolta presentate come interviste originali. Lo si rileva qui non solo per fornire una confer-

ma dell'esattezza di quanto diceva Pasolini sul « mondo nemico » ma anche per illustrare uno degli aspetti meno visibili dell'azione dei mass media).

Apparteneva a un'antica famiglia di Ravenna, e aveva sperperato tutto il patrimonio. Passionale, sensuale, violento di carattere: ed era finito in Libia, senza un soldo. Così aveva cominciato la carriera militare, da cui sarebbe poi stato deformato e represso fino al conformismo più definitivo. Aveva puntato tutto su di me, sulla mia carriera letteraria, fin da quando ero piccolo, dato che ho scritto le prime poesie a sette anni; aveva intuito pover'uomo, ma non aveva previsto, con le soddisfazioni, le umiliazioni. [...] Vide uscire i miei libretti, seguì i miei primi piccoli successi critici, mi vide laureato in lettere: e intanto mi capiva sempre meno. [...] Nei primi mesi del '50 ero a Roma, con mia madre. [...] Due anni di lavoro accanito, di pura lotta: e mio padre sempre là, in attesa, solo nella povera cucinetta, coi gomiti sul tavolo e la faccia contro i pugni, immobile, cattivo, dolorante; riempiva lo spazio del piccolo vano con la grandezza che hanno i corpi morti. [...] Mio padre soffriva, ci faceva soffrire: odiava il mondo che aveva ridotto a due tre dati ossessivi e inconciliabili: era uno che batteva continuamente, disperatamente la testa contro un muro. La sua agonia vera durò molti mesi: respirava a fatica, con un continuo lamento. Era malato di fegato, e sapeva che era grave, che solo un dito di vino gli faceva male, e ne beveva almeno due litri al giorno. Non si voleva curare, in nome della sua vita retorica. Non ci dava ascolto, a me e a mia madre, perché ci disprezzava. Una notte tornai a casa, appena in tempo per vederlo morire.

Questo rancore profondo, appena velato di pietà, non sarà mantenuto. Visto da una angolazione « tradizionale », appare eccessivo e inumano. A Pasolini, invece, apparve sbagliato, e lo corresse. Sentì il bisogno di modificare non il giudizio ma l'interpretazione dei fatti, in quell'assiduo impegno di autoanalisi — privata e pubblica — che costituisce uno dei cardini della sua psicologia. Lo fece con Oswald Stack, un critico inglese che lo intervistò più volte, nel corso di due settimane nel 1968, seguendo lo sviluppo cronologico dell'opera letteraria e cinematografica.

Ho sempre pensato che odiavo mio padre ma recentemente, mentre scrivevo uno degli ultimi drammi in versi (« Affabulazione ») che tratta dei rapporti tra un padre e un figlio, mi sono accorto che gran parte della mia vita erotica ed emotiva dipende sostanzialmente non dall'odio ma dall'amore per mio padre, un amore che avevo dentro di me all'età di un anno e mezzo, o forse a due o tre anni, non so: così almeno ho ricostruito le cose. Mio padre morì nel 1959, dopo esser tornato dalla prigionia nel Kenia. Dedicai a lui un libro di poesie che scrissi nel 1942, in dialetto friulano. Il friulano è il dialetto di mia madre. Mio padre lo osteggiava, naturalmente. Sia perché era dell'Italia centrale e pensava perciò, in certo modo razzisticamente, che tutto quanto veniva dalla periferia del paese e aveva qualche rapporto coi dialetti fosse cosa inferiore. Sia perché era fascista (il fascismo era ideologicamente ostile ai dialetti, una forma di vita reale che il regime voleva nascondere). Dedicare a lui questo volume di poesie fu un'autentica provocazione. [...] Non lo odiavo, ero in conflitto con lui, in uno stato di conti-

nua, persino violenta, tensione. Per molte ragioni, la più importante delle quali era che mio padre era arrogante, egoista, egocentrico, tirannico, autoritario, ma anche, nello stesso tempo, straordinariamente ingenuo. Ufficiale dell'esercito, nazionalista, filofascista: ecco un'altra ragione, oggettiva e giustificata, dello scontro. Inoltre, i suoi rapporti con mia madre erano difficilissimi. Lo capisco solo ora, forse l'amava troppo e questo amore non era forse completamente corrisposto. E questo mi metteva in uno stato di violenta tensione, e io, come tutti i bambini, stavo dalla parte di mia madre. [...] Per molto tempo ho creduto che tutta la mia vita erotica ed emotiva nascesse da questo amore eccessivo, quasi mostruoso, per mia madre. Ora mi sono reso conto che anche il rapporto con mio padre fu importantissimo.

« Pasolini on Pasolini », 1969

Nel '71, in un penetrante e affettuoso dialogo con Dacia Maraini, Pasolini precisa quel cenno alla prima infanzia, quando aveva dentro di sé l'amore per il padre, e sviluppa il tema amore-conflitto con alcune osservazioni biografiche nuove, e le vecchie riproponendo sotto una nuova luce.

Mio padre era un bellissimo uomo. Quando sono nato io aveva vent'otto anni. Era di statura non troppo alta, bruno, molto forte, gli occhi scuri e limpidi, i lineamenti marcati. Era violento, possessivo, tirannico. Prima dei tre anni me lo ricordo anche allegro. [...] Nei primi anni della mia vita per me lui è stato più importante di mia madre. Era una presenza rassicurante, forte. Un vero padre affettuoso e protettivo. Poi, improvvisamente, quando avevo circa tre anni, è scoppiato il conflitto. Da allora c'è sempre stata una tensione antagonistica, drammatica, tragica fra me e lui. [...] A tre anni è cambiato tutto. Quando mia madre stava per partorire [era incinta del fratello Guido], ho cominciato a soffrire di bruciore agli occhi. Mio padre mi immobilizzava sul tavolo della cucina, mi apriva l'occhio con le dita e mi versava dentro il collirio. E' da quel momento "simbolico" che ho cominciato a non amare più mio padre.

Affiorano le coincidenze, i segni premonitori. Pasolini non insiste, ammicca. Senza alcuna malizia qui (diversamente che altrove), con la sincerità che gli suggerisce la presenza amichevole dell'interlocutrice. Tutto — le figure dei genitori, i fatti dell'infanzia, i presentimenti, i « numeri magici » — si è già saldato nell'inconscio. Le connessioni (implicite) di causa-effetto sono così perfette che sembrano inventate. Ma a questo livello, si sa, l'apparenza è realtà.

Mia madre era bellissima. Era piccola, fragile, aveva il collo bianco e i capelli castani. Nei primi anni della mia vita ho di lei un ricordo quasi invisibile. Poi salta fuori improvvisamente verso i tre anni e da allora tutta la mia vita è stata imperniata su di lei.
— *Ma tu allora* — chiede Dacia Maraini — *giocavi con gli altri bambini o facevi una vita solitaria?*
Avevo solo tre anni! Ricordo che stavo in mezzo a dei ragazzi che giocavano nella piazza davanti casa. Ero attratto dalle loro gambe, anzi precisamente dall'incavo dei loro ginocchi. E' la prima parte del corpo che mi ha colpito come corpo. Uno dei ragazzetti mi attraeva e non sapevo perché. Questo

sentimento di affetto l'avevo chiamato Teta-velata. Qualche anno fa Contini mi ha fatto osservare come in greco Tetis voglia dire sesso (sia maschile che femminile) e come Teta-velata sia un "reminder" del tipo che si usa nei linguaggi arcaici. Questo stesso sentimento di Teta-velata lo provavo per il seno di mia madre.

Ancora, i rapporti fra il padre e la madre (procediamo più liberamente dell'intervista, per sviluppare in modo più chiaro l'analisi del trauma familiare).

Mio padre e mia madre non andavano d'accordo per niente. Tutta la mia vita è stata influenzata dalle scenate che mio padre faceva a mia madre. Quelle scenate hanno fatto nascere in me il desiderio di morire. Mio padre era innamorato pazzo di mia madre ma in modo sbagliato, passionale, possessivo. La cosa odiosa poi era che lui trasferiva la sua passione non corrisposta in piccole osservazioni tipo il bicchiere fuori posto, l'asciugamano non lavato, il cibo troppo salato eccetera. [E lei] reagiva lamentandosi dolcemente.
— *Ma di che cosa la rimproverava tuo padre?*
La rimproverava di avere la testa nelle nuvole. Ma non era vero. Il fatto è che lui era fascista e lei no. Fra di loro non parlavano mai di politica, ma mio padre sapeva che mia madre pensava di Mussolini che era una "culatta", cioè "chiappe grosse", come lo chiamava gaddaniamente mia nonna. Stare nelle nuvole per lui voleva dire essere anticonformista, in contrasto con le leggi dello stato, in dissidio con l'opinione dei potenti.

L'origine inconscia dell'antifascismo pasoliniano trova una conferma sin troppo scoperta. Il contatto con il lavoro e la vita dei braccianti friulani, la guerra, la morte del fratello Guido ucciso in montagna dagli Slavi (« Le avventure zingaresche di costoro contro di noi — scrisse Pasolini nel 1946 su « La Fiera letteraria » — non sono di data recente; risalgono al cuore della guerra partigiana. Lo sa il mio povero fratello, lo sanno i suoi comandanti De Gregori e Valente, lo sanno i suoi quattordici compagni, tutti trucidati sui monti del cividalese, per la sola colpa di aver combattuto con giovanile, commovente coraggio contro l'invasore tedesco »), la lettura di Gramsci nel dopoguerra porranno l'antifascismo su basi razionali. E il padre resterà il nemico odiato-amato che incarnerà il sentimento del passato da rinnegare.

Era orgoglioso delle sue origini nobiliari. Era orgoglioso soprattutto di un fratello che si chiamava Pier Paolo e scriveva poesie. Questo fratello è morto a venti anni, in mare, affogato mi pare.
— *E' per quello che ti hanno chiamato Pier Paolo?*
Sì. E la cosa strana è che mio padre, per amore di questo suo fratello morto ragazzo, ha appoggiato la mia aspirazione poetica, quasi perfino contro se stesso. Io fino ai sedici anni volevo fare l'ufficiale di marina. Lui invece diceva che dovevo fare lettere. Poi naturalmente i suoi incoraggiamenti si sono ritorti contro di lui.
— *Perché ritorti?*

Perché lui attribuiva alla poesia un carattere ufficiale. Non pensava che potesse essere eversiva, scandalosa. Lui pensava a Carducci, a D'Annunzio.

« Vogue », maggio 1971

Sul piano razionale, il padre si trasforma nel tiranno, nel potere. Il problema personale diviene — esplicitamente in due film: *Edipo re* (1967) e *Porcile* (1969); implicitamente in tutti gli scritti saggistici e negli *interventi* — « un fatto generale, politico (lo ricordò Pasolini nell'intervista con Michel Maingois), che non riguarda più il mio rapporto privato con mio padre ».

I miei rapporti drammatici avvengono con tutto ciò che è paterno. Mettiamo, con lo Stato, o con il sentimento medio della vita che hanno gli uomini, con la società, ecc. Con persone singole un rapporto così drammatico come con mio padre non l'ho più avuto. Anche perché l'ho sfuggito. Non per paura. Per esperienza. Perché è un rapporto assolutamente infecondo. E' fecondo se questo rapporto è — poniamo — con lo Stato, che rappresenta il padre, e questo allora obbliga il figlio a essere una specie di contestazione vivente: ed è fonte di poesia, di pensieri, di ideologia, di vita insomma. Ma con le persone singole che si pongono con me in un rapporto paterno, vedo che la cosa sarebbe completamente assurda. Non l'accetto.

Televisione della Svizzera Italiana, ottobre 1966

Duemila anni di « Imitatio Christi » per rinnegare il Cristo

Le motivazioni psicologiche della religiosità pasoliniana non hanno bisogno di essere ricordate. Né servirebbe analizzare il conflitto fra questa religiosità e la istituzione ecclesiale: si uscirebbe dai confini del discorso e si finirebbe sul terreno altrui (cfr., appunto, il saggio di V. Fantuzzi). Qui, invece, sul piano della immediatezza e delle quotidiane reazioni dell'eretico, si può tentare una breve ricognizione di quelle insofferenze a livello minimo, di quegli impulsi profondi e di quelle « brutalità » che hanno sempre caratterizzato il rapporto di Pasolini con la Chiesa cattolica. Vi troveremo una maggiore sincerità, un più aperto impegno polemico? Anche. Ma vi troveremo soprattutto quegli aspetti che più intensamente rivelano il dolore dell'intellettuale, la sofferenza « umana » della eresia che insegue vanamente il dogma, che vuole trasformarsi in dogma. L'accusa di « tradimento », rivolta con sistematica ostinazione alla Chiesa cattolica, ne uscirà certamente, se non più chiara, più netta e disperata. Un frammento privato introduce nel modo giusto il tema:

Lavoro, lavoro come un pazzo, sono nel cuore del mio lavoro. Quando non lavoro, quasi sempre sono occupato a risolvere problemi miei così gravi che non ho la forza di occuparmi di quelli degli altri. E' difficile che un malato possa curare altri malati. Nonostante questo so che il bene non fatto è bene

non fatto, e basta. Non ci sono mai giustificazioni. Il mio moralismo di settentrionale protestante è spietato. Le mie omissioni sono uno spasimo.

« Vie nuove », maggio 1962

Sono gli anni di *La religione del mio tempo*, di *Accattone* e di *Mamma Roma*, del sogno sottoproletario che sarà spazzato via dal neocapitalismo. Lo spasimo privato è anche un'accusa pubblica. L'accusa (contro l'istituzione) trae forza e furore da quello spasimo « senza giustificazioni ». Nel 1958 era morto Pio XII. Pasolini gli dedicò una poesia (cfr. il saggio di Fantuzzi, nota 19):

Quanto bene tu potevi fare! E non l'hai fatto:
non c'è stato un peccatore più grande di te.

Il peccato di omissione, la piaga « immedicabile » della Chiesa. Alle spalle dell'accusa vi sono molte ragioni, e una lunga riflessione teorica. Ma vi sono anche piccoli segni, che risalgono a un periodo in cui il problema non era stato ancora affrontato in maniera esplicita. All'inizio v'è incertezza. Per esempio, a ventott'anni, qualche mese dopo essersi trasferito a Roma, recensendo un'antologia di diciotto poeti italiani, Pasolini osserva:

L'incredibile attualità del problema religioso, sia nel campo dei dissenzienti o addirittura eretici sia nel grembo stesso della chiesa. Ma se questa attualità, questa freschezza, questa urgenza siano indice di un ricomporsi dell'umano dopo la crisi dell'uomo moderno o degli strascichi, disperati, di questa crisi, non è certamente facile calcolare.

« La Fiera letteraria », giugno 1951

Quattro anni dopo il problema comincia a precisarsi. In una occasione marginale (la morte di Paul Claudel), Pasolini motivò il suo dissenso dalle posizioni « ufficiali » della cultura cattolica. Fu il solo a non unirsi al coro compunto che il giornale aveva raccolto intorno alle spoglie del poeta. Disse:

Ciò che mi dispiaceva in lui [...] era l'apriorismo della sua esaltazione e del suo apostolato, un apriorismo massiccio, in cui mi pareva che non si potessero più riconoscere i segni di un dramma, di un peccato sia pur vinto: nell'altissimo furore agiografico che ne derivava, sentivo che l'"inventio" era accepita dal poeta come un "dettato" e quindi mancava in lui, con la sofferenza dell'invenzione, l'umiltà: come del resto mancava la pietà nella sua violenza mistica e nella sua concezione politica e morale di fondo.

« La Fiera letteraria », aprile 1955

Se a un uomo (un poeta laureato) rimproverava la mancanza di umiltà e di pietà, e l'oblio delle sofferenze che produce il peccato, alla istituzione non poteva non rimproverare la sclerosi « burocratica » in cui si era *formalizzata* l'omissione del bene. In tre scritti del 1961, legati insieme da perfetta coerenza, la religione di Pasolini si confronta con l'« antireligione » istituzionalizzata.

Mi basta prendere in mano il Vangelo per poter condannare senza possibilità di dubbi e senza eccezioni quell'istituzione fredda, arida, corrotta, ignoche è, oggi, la Chiesa cattolica.

« Vie nuove », giugno 1961

Fin che vivrò non potrò mai scordare un articolo dell'« Osservatore della Domenica » contro la mia persona (peraltro non nominata): la bassezza, la cattiveria, la volgarità, la disonestà, la malafede, l'empietà di quell'attacco mi fanno concludere senza possibilità di dubbio che ogni resto di spirito cristiano si è spento proprio là dove dovrebbe avere per definizione la sua sede. C'è qualcosa di terribile in questo: qualcosa che in certi momenti rischia di far perdere, per scoraggiamento, per esasperazione, per ira, ogni fiducia nell'uomo. La società italiana si presenta come completamente impregnata di quel marcio che è la corruzione del cristianesimo. In ogni atto, in ogni rapporto, si finisce sempre col mettere la mano su questo pus, su questo resto infetto di ciò che alle origini fu grande e puro.

« Vie nuove », maggio 1961

Discutendo — è il terzo degli scritti citati — dei rapporti fra cristianesimo e marxismo, Pasolini azzarda una interpretazione storica. Ma la storia finisce, una volta ancora, al servizio dei sentimenti personali (e della poetica del pauperismo elaborata in quegli anni, fra narrativa e cinema).

Nulla muore mai in una vita. Tutto sopravvive. Noi, insieme, viviamo e sopravviviamo. Così anche ogni cultura è sempre intessuta di sopravvivenze. Nel caso che stiamo esaminando, ciò che sopravvive sono quei famosi duemila anni di "imitatio Christi", quell'irrazionalismo religioso. Non hanno più senso, appartengono a un altro mondo, negato, rifiutato, superato: eppure sopravvivono. Sono elementi storicamente morti ma umanamente vivi che ci appartengono. Mi sembra che sia ingenuo, superficiale, fazioso negare o ignorarne l'esistenza. Io, per me, sono anticlericale (non ho mica paura a dirlo!) ma so che in me ci sono duemila anni di cristianesimo: io coi miei avi ho costruito le chiese romaniche e poi le chiese gotiche e poi le chiese barocche: esse sono il mio patrimonio, nel contenuto e nello stile. Sarei folle se negassi tale forza potente che è in me: se lasciassi ai preti il monopolio del Bene.

« Vie nuove », novembre 1961

Il 1962 è l'anno della « rivelazione » (ad Assisi, presso la « Pro Civitate Christiana ») del Vangelo. Pasolini decide di farne un film. Mai idea è stata « più spontanea, irrazionale e brutale ». E' il tempo del pontificato di Giovanni XXIII. Ma la diffidenza verso l'istituzione non viene meno.

Il valore particolare che questo Vangelo ha per il nostro tempo consiste nel fatto che rappresenta un esempio di grande forza e di assoluto rifiuto del compromesso, senza per ciò cadere nel moralismo. Uno dei cardini su cui si regge è, a mio avviso, l'affermazione che qualsiasi compromesso debba essere considerato il più grave di tutti i peccati. Il Vangelo se-

condo Matteo mi sembra l'archetipo di un pensiero chiaro e indipendente, la fonte di una dottrina dell'amore non sentimentale, né paterno né fraterno.

« Der Tagesspiegel », gennaio 1966

Richiesto di indicare quale tra i problemi affrontati allora dalla Chiesa del Concilio potrebbe suggerirgli temi da sviluppare in un film, Pasolini risponde secco:

Potrei dire semplicemente: lo spirito di comprensione e di curiosità intellettuale, come componente secolare dell'amore cristiano, che caratterizzano la figura di Papa Giovanni.

« Italia-Notizie », novembre 1963

Morto Giovanni XXIII, l'ostilità verso l'istituzione pare sciogliersi. Ma, nella sostanza, poco cambia.

Credo di condividere i sentimenti della maggior parte dei miei simili esprimendo il mio affetto direi quasi familiare alla memoria di Giovanni XXIII e poi non posso trascurare il fatto che questo grande Papa è stato il primo a capire che il marxista non è una bestia nera, che è possibile creare un dialogo tra marxisti e cattolici.

« Sipario », ottobre 1964

In una intervista con Gideon Bachman, Pasolini argomenta la sua accusa con una spietata pacatezza. Il tono è dolce, riflessivo. La sostanza ha quel carattere « atroce » che è del ragionare pasoliniano, quando, esaurita la passione dell'invettiva, lo scrittore riassume ordinatamente le proprie tesi, distaccato e quasi impassibile, come fossero idee altrui. O dogmi indiscutibili.

La Chiesa diffonde indiscriminatamente l'idea dell'amore del prossimo, senza comprendere né le ragioni dell'amore né quelle dell'odio. Penso ai suoi rappresentanti migliori, quantunque io sia persuaso che nessuno di loro conosce il significato, per esempio, del marxismo e che parlano e giudicano per sentito dire. Alla realtà essi oppongono una vaga idea generale di amore, che la sua stessa genericità rende antidemocratica. La Chiesa è tagliata fuori da ogni esperienza reale di democrazia. La sua "fraternità" (o il suo larvale socialismo) è universale, senza distinzioni. Ma a me sembra che l'uomo abbia, fra gli altri diritti, quello di non essere amato alla leggera: ha il diritto di essere amato per ragioni valide. E la Chiesa conosce l'odio, perché l'amore è fatto di passione e si trasforma facilmente in odio. Per questo ci offre posizioni estreme, presentate in forma retorica. E nessuna filosofia, nessuna azione si può fondare unicamente sulla retorica.

« Les Lettres françaises », settembre 1965

I cattolici più avvertiti seguivano Pasolini con interesse. E Pasolini lo accoglieva, questo interesse a volte preoccupato più del necessario, con una simpatia ansiosa. L'OCIC gli attribuì due premi, uno per *Il Vangelo secondo Matteo* e uno per *Teorema*. Davanti allo stupore dei tradizionalisti, Pasolini reagì con noncuranza.

« Quando, con i premi, si profilò — dichiarò a Claude Mauriac del « Figaro littéraire » — la possibilità di un dialogo con una certa avanguardia cristiana, ho accettato subito. E non me ne sono mai pentito ». Ma diversa fu la reazione quando il comitato direttivo dell'OCIC sconfessò la giuria che aveva premiato *Teorema*:

Poiché le cose sono a questo punto, sono pronto a rendere i due premi che mi sono stati attribuiti dall'OCIC. Ma continuerò ugualmente sulla stessa strada e nulla m'impedirà il mio dialogo mistico. [...] I rappresentanti di questa Chiesa clericale non hanno che un solo pensiero, cioè di morire lasciando dietro di sé un mondo immutabile. Peggio per loro, poiché il mondo è cambiato e cambierà ancora. Il potere industriale non ne può più di questa vecchia Chiesa; non ne ha più bisogno; ne hanno ancora bisogno solo Franco e i colonnelli greci.

« Cinema nuovo », marzo-aprile 1969

Negli anni successivi l'attenzione di Pasolini si volse altrove, le sue invettive colpirono altre istituzioni e altre ideologie. Il giudizio sulla Chiesa, assorbito in una visione « totale » della società borghese, divenne sprezzante. Gli pareva che ormai Cristo fosse stato rinnegato, e il peccato di omissione consumato sino in fondo (« La Chiesa — ripeteva — si sta spegnendo, tra pochi anni non ci saranno più preti »).
Scritto nel 1968, ma solo dopo la fine della « trilogia della vita » giunto a maturazione, il *San Paolo* sta per tradursi in immagini. Un'altra sfida diretta, ma effettivamente è troppo tardi: il progetto non si realizzerà.

Sarebbe un maramaldeggiare contro la Chiesa, che in questo momento rivela una debolezza che mi fa pena. Un Anno Santo folcloristico... il Papa con le penne di Sioux. Se la recessione sarà ancora tanto forte da portare a un rafforzamento della Chiesa potrei tornare al San Paolo. Ma allora vorrebbe dire che le cose si sono messe male.

« Paese Sera », febbraio 1975

La passione anticlericale, che aveva alimentato per anni un furore aspro e ossessivo, sembra scomparsa. I toni dell'invettiva sono un ricordo lontano. Come se la lunga polemica si fosse improvvisamente conclusa. Nell'intervista di dieci anni prima (Gideon Bachman, « Les Lettres françaises ») aveva ripetuto con durezza particolare ciò che in ogni colloquio non dimenticava mai di dire:

Mi sembra di essere il meno cattolico fra tutti coloro che appartengono, oggi, alla cultura italiana. Del resto, non provengo da un ambiente cattolico, non sono mai stato cresimato. [...] Amo le abitudini religiose dei contadini, i vespri e le campane delle chiese, ma che rapporto c'è fra tutto questo e il cattolicesimo? D'altronde, è l'influenza di questi stessi contadini-minatori, che facevano gli scioperi nel dopoguerra, che mi ha fatto diventare comunista. Da allora, la mia posizione intellettuale, le mie letture sono state marxiste.

Questioni tecniche, questioni critiche (e dei critici)

Non ricordo il primo film che vidi perché ero troppo giovane. Ma ricordo il primo contatto con il cinema. Avevo cinque anni. Contatto, diciamo, fatidico, con una sfaccettatura sicuramente erotico-sessuale. Ricordo che guardavo il manifesto di un film: si vedeva una tigre che sbranava un uomo. Naturalmente, la tigre stava sopra l'uomo, ma per qualche misteriosa ragione, mi sembrò, nella mia immaginazione infantile, che la tigre avesse per metà inghiottito l'uomo e che l'altra metà spuntasse ancora dalle sue fauci. Mi venne una voglia terribile di vedere il film. Ovviamente i miei genitori non mi ci portarono, e ancora oggi ne provo un forte dispiacere. Ecco, questa immagine della tigre che mangia l'uomo — immagine masochistica e, forse, cannibalica — è la prima cosa che mi è rimasta impressa, anche se naturalmente vidi altri film a quell'epoca, ma non me li ricordo.
Quando avevo sette-otto anni, e noi abitavamo a Sacile, andavo al cinema parrocchiale. Ricordo frammenti di qualche film muto, e ricordo anche il passaggio al cinema sonoro. Il primo film sonoro che vidi era un film di guerra.
Questa è la mia preistoria cinematografica. Più tardi, a Bologna, mi iscrissi a un circolo del cinema e vidi alcuni classici: tutto René Clair, i primi Renoir, qualche Chaplin, ecc. Lì cominciò il mio grande amore per il cinema. Ricordo che partecipai a una selezione locale per i "littoriali" e che scrissi un dramma dannunziano, barbarico e sensuale. La guerra, poi, bloccò tutto. Dopo la guerra venne il neorealismo. Ricordo in particolare che andai apposta da Casarsa a Udine per vedere *Ladri di biciclette*. Ricordo soprattutto *Roma città aperta*, che vidi in Friuli: fu un autentico trauma, lo ricordo ancora con emozione.

« Pasolini on Pasolini », 1969

Il tirocinio cinematografico di Pasolini non ha nulla di eccezionale. E' quello della sua generazione, passata dal cinema muto alle prime esperienze nei circoli del cinema universitari (i Cineguf), con la scoperta dei classici, al contatto con il neorealismo. A Roma Pasolini conosce quasi subito il cinema da professionista (grazie alla mediazione di Giorgio Bassani: nel '53, è sceneggiatore di *La donna del fiume*). Nasce, a poco a poco, il bisogno di esprimersi in proprio. Delle sue insoddisfazioni di sceneggiatore ha parlato più volte. Del primo, vago progetto di regìa v'è traccia in questa intervista (trovata dattiloscritta fra le sue carte), che risale al 1959, quando lo scrittore stava sceneggiando *Il bell'Antonio* di Bolognini:

Amo il mondo del cinema, pur con tutti i suoi difetti: mi è più simpatico un lestofante cinematografico che un bacchettone letterato. Forse è perché una frattura ideologica ormai quasi insuperabile mi divide dalla media dei letterati italiani: è questa una cosa che non posso ignorare. Mentre con la gente del cinema, produttori, attori, e anche registi, il rapporto è quasi esclusivamente sentimentale e tecnico: si possono ignorare le reciproche posizioni ideologiche. Comunque il qualunquismo "cinematografaro" è più avanzato e spregiudicato di quello letterario. A parte questo, mi sembra che

il lavoro di sceneggiatore sia molto utile anche al lavoro letterario: è un apporto tecnico, comunque. Ricordo che ai primi tempi del mio lavoro cinematografico, gli amici mi consideravano transfuga, perduto, traditore, eautontimorùmenos: adesso constato con piacere che in due o tre critiche a *Una vita violenta* è stata notata un'influenza positiva del lavoro cinematografico nel mio testo. Aggiungo poi (e si tratterà, come diranno subito gli speculatori feroci e idioti, di una mia mania sperimentalistica) che vorrei addirittura preparare un film mio; debuttare, insomma, come regista; o, diciamo meglio, come autore cinematografico, dato che non fuoriuscirei certamente dal mio mondo ideologico e stilistico.

Le avventure che condussero Pasolini alla realizzazione di *Accattone* (la difficile ricerca del produttore, l'« esame » impostogli da Fellini) sono note: se ne può leggere il resoconto in forma di diario in *Accattone*, edizioni FM, 1961, con una prefazione di Carlo Levi (« Pasolini si è servito di una tecnica diretta, asciutta, apparentemente ingenua, riprendendo — credo consapevolmente — alcuni dei modi di quella che fu l'avanguardia del grande periodo del cinematografo tra il '30 e il '35 »).
Il film nacque sotto il segno della facilità-felicità tecnica. Fra le molte testimonianze, scegliamo le più curiose, evitando di approfondire i problemi teorico-pratici di questo approccio al cinema (per i quali vanno consultati i saggi e le interviste sulla semiologia). Anzitutto, la sicurezza, il sentimento — profondo, ostentato — di « essere nato per il cinema ».

La mia passione per il cinema è così strettamente legata alla mia evoluzione personale, ne fa così intimamente parte, che alcune mie opere letterarie dell'epoca [gli anni della guerra] erano scritte come fossero destinate a diventare sceneggiature, prima che avessi girato un solo metro di pellicola. Non ho mai avuto bisogno di alcuna specifica cognizione di tecnica cinematografica. La mia educazione cinematografica non si appoggiò ad alcun aiuto esterno. Quando finalmente cominciai a girare film, scoprii che giungevano a proposito le mie iniziali esperienze filmiche. Prima di cominciare un film ho così chiara in mente la successione delle immagini che posso fare a meno d'una precisa conoscenza dei dettagli tecnici. Non ho bisogno di sapere che un certo tipo di ripresa si chiama panoramica per far muovere la macchina da presa in un certo modo su una certa realtà.

« Der Tagesspiegel », gennaio 1966

Sulla differenza tra « scrivere un romanzo » e « girare un film », due battute tratte da interviste con Adolfo Chiesa e Alberto Arbasino: la prima in coincidenza con l'uscita di *Accattone*, la seconda quando il regista lavorava a *La terra vista dalla luna*, l'episodio delle *Streghe*.

Chi le ha detto che l'attività del regista sia febbrile, mentre quella dell'uomo di lettere sarebbe più calma e meditata? Tutta retorica, mi scusi. Non c'è niente di più febbrile che scrivere, in certi momenti, una pagina di romanzo; e di più dispendioso e disordinato della vita pratica che vortica attorno a

quella pagina. Mentre ci sono certe mattine (con quel sole, a via del Pigneto o a Casal Bertone...) con tutta la *troupe* efficiente e silenziosa, che si dà da fare intorno — ci sono delle mattine in cui nessun lavoro è più calmo e meditato di quello del regista. Anzi, il lavoro del regista mi piace appunto per la sua calma, il suo distacco, il suo ordine.

« Paese Sera », luglio 1961

Fare un film è facile come fare un romanzo, oggi. Anzi, più facile: perché si fa più in fretta, sei mesi invece di due o tre anni. E oltre tutto, il linguaggio e la tecnica del cinema attualmente permettono di realizzare compiutamente una propria idea, anche senza ricorrere ai grossi mezzi commerciali. Il solo vero nemico è il sole: la luce che ti cambia mentre prepari l'inquadratura. Ma questo fa parte delle difficoltà obiettive, come le costruzioni della terza rima per Dante: la vera difficoltà è il dover esprimere un concetto complicato e preciso disponendo soltanto — mettiamo — delle possibilità di una rima in "occio".

« Il Giorno », novembre 1966

Per i problemi tecnici complessi — uso e invenzione del linguaggio cinematografico — e per il significato che hanno avuto di volta in volta nella carriera dell'autore, si rimanda ai saggi (in « Empirismo eretico »), alle prefazioni e note nei volumi delle sceneggiature, al contributo di R. Turigliatto. Qui, invece, si può accennare a una questione specifica che investe la tecnica in modo, per così dire, esistenziale: il rapporto di Pasolini con il mezzo, il rapporto con gli attori.

Nel lungo colloquio che Bernardo Bertolucci e Jean Louis Comolli ebbero con lui a Pesaro nel 1965 (alla mostra egli aveva letto la relazione sul « cinema di poesia ») si trova un'osservazione sullo stato d'animo dell'*autore*:

Sono arrivato al cinema che ero sui quarant'anni, e questo fatto è fondamentale: il mio primo film l'ho fatto semplicemente per esprimermi in una tecnica diversa, di cui non sapevo nulla e che imparai in questo primo film. E per ogni altro film ho dovuto imparare una tecnica diversa, adatta al caso. Quando facevo letteratura, cambiavo continuamente tecnica letteraria. Ciò corrisponde al mio modo di comportarmi di fronte alla realtà. Sono un ossesso che adotta tuttavia diversi modi di espressione e cambia di volta in volta tecnica, dalla tecnica della poesia dialettale a quella del romanzo naturalistico o mimetico, o discorso libero indiretto, o saggio.

« Cahiers du cinéma », agosto 1965

Cambiare tecnica da film a film richiede rigore. E il rigore presuppone l'elaborazione approfondita dei materiali tematici, tecnici e stilistici.

Non improvviso mai. In *Accattone* e in *Mamma Roma*, tutte le battute e tutte le azioni erano indicate nella sceneggiatura. Per gli attori, ho una mania. Non rifiuto gli attori professionisti, li ho utilizzati, ma non mi piace. Mi piace essere padrone del mio lavoro, come quando scrivo un libro o una poe-

sia. L'attore invece, per sua formazione, aggiunge sempre qualcosa di proprio. E io preferisco avere l'intera responsabilità del lavoro.

« Les Lettres françaises », settembre 1965

Il mio modo di girare rifiuta l'insegnamento del neorealismo. [...] Il neorealismo usa, per imitare le vita, inquadrature lunghe e sequenze che tentano di riprodurre il ritmo della vita quotidiana, reale. [...] Per parte mia, cerco di ricostruire tutto, di non riprodurre *naturalmente* ciò che accade nella vita. Uso la tecnica del campo-controcampo appunto per evitare la narrazione a tempi lunghi. E' evidente che in questo caso la recitazione dell'attore finisce per essere mutilata, o, meglio, spezzettata. E l'attore non può più ricorrere in alcun modo agli "effetti" di cui abitualmente si serve. Inoltre, è tale l'importanza che attribuisco al montaggio che della sua personale "abilità" di attore resta ben poco. In effetti, gli attori mi interessano solo quando gli faccio recitare parti di attori.

« Entretien avec Pasolini » (J. Duflot), 1970

Se la regola della « ricostruzione » è rimasta fissa per l'intera filmografia, quella dell'impiego dei non attori ha resistito — con eccezioni — per *Accattone, Mamma Roma, La ricotta, Il Vangelo secondo Matteo*, ha ceduto parzialmente in *Uccellacci e uccellini*, è stata rinnegata in *Edipo re*, *Teorema, Porcile* e *Medea* ed è stata ripresa con la « trilogia della vita » e *Salò*. Vediamo come l'ha applicata, poi vedremo come ha trattato le eccezioni.

All'attore (l'attore non professionista) non dico nulla. Non gli spiego nemmeno il personaggio che deve interpretare. Perché io non scelgo un attore che *interpreta*, lo scelgo *per quello che è*. Ossia, non ho mai chiesto a nessuno di trasformarsi in qualcosa di diverso da quel che è. Naturalmente, la faccenda è un po' più complicata quando si tratta dei protagonisti. Per esempio, il giovane che impersonava Cristo nel *Vangelo* era uno studente di Barcellona. A lui dissi che stava recitando la parte di Cristo e niente altro. Non ho mai discusso con lui prima di girare. Non gli ho mai chiesto di trasformarsi in qualcos'altro, di "sentirsi" Cristo. Gli ho sempre detto di essere quel che era. [...] In realtà, il mio metodo consiste semplicemente nell'essere sincero, onesto, acuto e preciso nello scegliere uomini che abbiano un'essenza psicologica autentica e genuina. Una volta scelti, il mio lavoro ne risulta enormemente semplificato. Con loro non devo fare quel che faccio con gli attori professionisti: dirgli quel che devono e quel che non devono fare, che personaggi sono, ecc. Gli chiedo semplicemente di dire queste o quelle parole con un certo stato d'animo, e basta. [...] Per Cristo, scelta la persona con una psicologia che era più o meno quella che mi serviva per la parte, non l'ho mai costretta a fare cose specifiche. Gli davo suggerimenti di volta in volta, momento per momento, scena per scena, azione per azione. Gli dicevo: « fa' questo » o « arrabbiati ». Non gli dicevo nemmeno come. Gli dicevo semplicemente: « adesso ti arrabbi », e lui si arrabbiava nel modo che gli era consueto. Tutto ciò è facilitato dal fatto che non giro mai scene intere. Sono un regista « non professionista », ho dovuto « inventarmi » una tecnica che consiste nel girare frammenti molto brevi di azione. [...] Per questo, anche se impiego un non-attore privo di tecnica, costui sarà sempre in grado di sostenere la parte — l'il-

lusione — perché la ripresa è brevissima. Non avrà l'abilità tecnica dell'attore, ma non si sentirà mai perduto, non si irrigidirà mai. [...] Gli altri registi fanno provini, io non li faccio mai. Dovetti farne uno per il Cristo, non per me, ma per il produttore che voleva una certa garanzia. Quando scelgo gli attori, istintivamente scelgo sempre gente che sa recitare. E' un istinto che non mi ha mai tradito, tranne in qualche caso minimo e specialissimo. Così ho scelto Franco Citti per *Accattone*, Ettore Garofoli per *Mamma Roma*, un giovane delle baracche per *La ricotta*. [...] Allo studente che faceva Cristo davo indicazioni molto vaghe su quel che doveva fare. Giro muto, quindi posso parlare con l'attore durante la ripresa. Gli dicevo: « Ora guarda me... e ora guarda in terra con un'espressione arrabbiata... ora con un po' meno di rabbia... guarda verso di me, attenua la rabbia, lentamente, molto lentamente. Ora guarda me! ». E la macchina girava. Talvolta usavo la sorpresa. D'improvviso gli dicevo: « Adesso guarda me con una espressione dolce ». E mentre lui lo faceva, gli dicevo di colpo: « Adesso arrabbiati! ». E lui obbediva [...] In altri film, se dovevo far pronunciare una battuta che non corrispondeva al senso che essa aveva nel testo, usavo questo sistema. Supponiamo dovesse dire: « Ti odio ». Gli facevo dire: « Buon giorno ». Secondo logica, avrei dovuto dirgli: « Ecco ora dì *Ti odio* come se di dicessi *Buon giorno* ». Ma è un ragionamento piuttosto complicato per uno che non è un attore. Così gli chiedevo semplicemente di dire « Buon giorno ». In doppiaggio, poi, gli avrei messo in bocca: « Ti odio ». [...] I gesti. Non ho mai fatto fare ai miei non-attori gesti che non fossero loro naturali. Gli dico quel che devono fare — per esempio, dare uno schiaffo a qualcuno, prendere un bicchiere — e il lascio fare come vogliono. Non intervengo mai. Se ho bisogno di sottolineare qualche azione, lo faccio con i mezzi miei, con mezzi tecnici: con la macchina da presa, con l'inquadratura, con il montaggio. Non glielo faccio fare a loro. Sto sempre molto attento a non indicare le « intenzioni », perché le « intenzioni » sono la parte più artificiosa della recitazione. [...] [Per ottenere particolari reazioni emotive] non ho mai dovuto ricorrere [a trucchi]. Se fosse necessario, lo farei. Ma non mi è mai accaduto perché i miei attori non hanno inibizioni piccolo-borghesi. Non gliene importa niente. Fanno quel che gli dico, generosamente. [...] Non hanno il convenzionalismo o la falsa modestia degli ipocriti.

« Film Comment », autunno 1965

Questa esposizione tecnica (ricavata da una preziosa intervista di James Blue) è un vero e proprio trattato di recitazione, o di non recitazione. Pasolini, come ogni regista che « si inventa » la propria tecnica, costruì il metodo empiricamente, film dopo film. E' lo stesso metodo di Rossellini, quando impiegava, e impiega, i non attori; e di altri registi del neorealismo, che pure partivano da premesse teoriche diverse. Non è quello che fu di De Sica, il quale, attore egli stesso, usava « recitare » la parte dello attore — ogni gesto, ogni parola, ogni sfumatura — e all'attore chiedere una mimesi il più possibile accurata. Come si conciliava questa tecnica con quella degli attori professionisti, che più volte Pasolini utilizzò, dapprima quali eccezioni (Anna Magnani, Orson Welles, Totò) e più tardi a pieno titolo, per poi tornare (e finire)

ai non attori? Occorre distinguere, appunto, tra la prima e la seconda fase. Per la prima vale l'esempio della Magnani.

Con la Magnani fu difficile. Perché è un'attrice nel vero senso della parola. Possiede un completo bagaglio di nozioni tecniche ed espressive, in cui io non ero capace di entrare: era la prima volta che mi trovavo davanti un attore. Ora [1965] che ho un po' più di esperienza saprei affrontare il problema, almeno. [...] E credo che lo si affronti *sfruttando* il fatto che si tratta di attori. Come con i non-attori uso tutta una serie di mosse inattese e impreviste (per esempio, quando gli chiedo di dire « Buon giorno », invece di « Ti odio », lasciandoli vivere nella ambiguità del loro *essere*, così con gli attori mi devo comportare usandoli *specificamente* per il loro bagaglio di attori. Se usassi un attore come se non fosse un attore, sbaglierei. Nel cinema — nel mio cinema, quanto meno — la verità presto o tardi viene fuori. D'altra parte, se uso un attore *che sa* di essere un attore, e perciò lo uso per quello che è e non per quello che non è, ho la speranza di riuscire. Naturalmente, il personaggio che egli interpreta deve adattarsi all'idea che l'attore ne ha.

« Film Comment », autunno 1965

Farà così con Orson Welles (*La ricotta*) e con Totò (*Uccellacci e uccellini*). Più complessa sarà la tecnica applicata nella seconda fase, quando Franco Citti (attore ormai), Silvana Mangano, Julian Beck e Carmelo Bene interpreteranno *Edipo re*, o Terence Stamp, la Mangano, Massimo Girotti, Anne Wiazemsky ecc. *Teorema*, o Pierre Clémenti, Jean-Pierre Léaud, Alberto Lionello, Ugo Tognazzi ecc. *Porcile*, o Maria Callas, Girotti, Laurent Terzieff ecc. *Medea*. Pasolini ricorrerà a un compromesso. Inevitabile, perché non si tratterà di un mutamento di rotta nei riguardi della recitazione ma di un mutamento di genere cinematografico. E il compromesso comporterà una contraddizione o, addirittura, un capovolgimento del metodo fin'allora seguito.
Lo si vede bene nel caso di *Teorema* (Pasolini lo illustra, fra l'altro, in una intervista con Lino Peroni).

I criteri con cui scelgo gli attori dei miei film sono sempre gli stessi: scelgo un attore per quello che è e non per quello che ha l'abilità di sembrare... Non sempre ci si riesce perché alle volte così come sono non corrispondono al personaggio; quindi ci si deve fatalmente accontentare, in questo senso, di approssimazioni, soprattutto per i film di ambiente e di carattere borghese. Per i film proletari basta andare per la strada e si trova subito uno disposto a dare se stesso veramente, totalmente, senza mediazioni, senza paure, senza pudori, senza il senso del ridicolo, generosamente insomma. Mentre l'idea di prendere un industriale milanese che facesse un industriale milanese in un film è praticamente irrealizzabile, e così la moglie di un industriale, così i figli di un industriale; quindi c'è fatalmente, nella scelta degli attori, un certo compromesso. [...] Nei miei film non faccio mai dei piani-sequenza appunto perché i piani-sequenza permettono l'abilità dell'attore. Se io punto la macchina da presa su un uomo del popolo, su un ragazzo del popolo, su una vecchia contadina, allora il piano-sequenza andrebbe benissimo ugualmente, soprattutto se loro non se ne accorgono. Ma se io là metto un

attore, allora viene fuori l'attore e si perde la sua realtà. In *Teorema* ho fatto dei piani-sequenza più lunghi del solito per certe situazioni particolari. Però, tutto sommato anche questo film l'ho girato a rapidissimi frammenti, in cui cogliere l'espressione essenziale, di volta in volta, e non permettere all'attore di sfoggiare sfumature e abilità, al di fuori della sua natura reale.

« Inquadrature », autunno 1968

Con la « trilogia della vita » la situazione muta ancora. Gli attori escono di scena (quasi tutti), tornano i non-attori. Muta anche la giustificazione teorica della presenza dell'uomo-personaggio nel film. Il metodo di recitazione-non recitazione (modificato due volte, come si è visto) perde gran parte della sua importanza. E' l'ultimo passo compiuto da Pasolini in questa direzione. Con *Decameron* — come si legge nella intervista di Dario Bellezza — la pratica tecnica del cinema subisce una trasformazione significativa.

Io (come tutti i registi) per una decina d'anni ho così violentato la gente, « adoperandola »: e ho tacitato la mia coscienza con la scusa dell'arte (o del cinema d'autore). Ma guai invocare l'arte, tu lo sai! E' il peggiore dei delitti spiritualistici. Solo col *Decameron* ho fatto tutto questo come un « gioco ». Ho fatto « giocare » gli attori. [...] Dire al bibitaro di Mergellina: « Ueeh, guagliò, vieni qui, indossa questi bei panni di feltro e d'oro, recita, presta il tuo usignolo, così vivo, a un certo Riccardo, morto da tanti secoli, facciamo insieme questo bel gioco ». Non è chi non veda come il cinema, inteso così, venga a rassomigliare in modo straordinario a quel rito sublime che è stato nei secoli il teatro. Non ho preteso nel *Decameron* di esprimere la realtà con la realtà, gli uomini con gli uomini, le cose con le cose, per farne un'opera d'arte, ma semplicemente per « giocare », appunto, con la realtà che scherza con se stessa. Malgrado la violenza non effabile della realtà, che passa a palate sullo schermo, il *Decameron* si presenta, credo per la prima volta nella mia carriera, come un film recitato. [...] Strano a dirsi, « giocare » al cinema vuol dire essere professionisti e... fare del realismo. Tutto ciò che ho ricostruito nel *Decameron*, costumi e ambienti, l'ho voluto ricostruire il più realisticamente possibile. [...] L'elemento innaturale è nel « gioco » nell'accezione francese del termine, non nella ricostruzione dell'ambiente in cui si gioca. [...] Io e gli attori [...] abbiamo fatto amicizia sul *set* come compagni di viaggio in un vagone di seconda, dopo aver bevuto insieme un bicchiere di vino.

Non è soltanto una diversa pratica del cinema. E' la stessa teoria pasoliniana del cinema come « lingua scritta della realtà » che vien messa in forse, o negata. Nella contraddizione perennemente inseguita, la « curiosità » intellettuale e la creatività dell'autore si realizzano con una naturalezza straordinaria. Come sempre, si potrebbe dire, ma qui certo in modo singolare. Del resto, perché far coincidere — come tutti hanno preteso sinora — il Pasolini autore con il Pasolini teorico, la pratica artistica con la ricerca scientifica? Contro questo « sopruso » egli si era più volte ribellato, giudicandolo insieme una mancanza di spirito critico e una aggressione alla propria libertà. Ad Arbasino, che cercava punti di contatto

fra la teorizzazione e i film in cantiere, rispondeva: « Non sto facendo della poetica. Siamo ancora alla linguistica, a una fase appassionatamente grammaticale. Siamo agli inizi di tutto: occorre ricercare le leggi ». Qui, al contrario, Pasolini non definisce leggi ma una sua poetica. E il discorso non cambia. A ben guardare, non esiste nemmeno la contraddizione. Il « gioco con la realtà » è un grazioso sofisma, oltreché un metodo di lavoro.

Dalle questioni tecniche alle questioni critiche. Fra le innumerevoli affrontate da Pasolini — sistematizzate nei saggi o ancora allo stato informale negli *interventi* — se ne sceglie una sola, minore. Quelle fondamentali, legate allo sviluppo dell'opera, sono già state più volte dibattute, sul piano letterario come su quello cinematografico: fra i contributi recenti merita una segnalazione particolare il saggio di Gian Carlo Ferretti (« Pasolini: l'universo orrendo », Editori Riuniti 1976), che completa l'analisi iniziata con « La contrastata rivolta di Pasolini » (in « Letteratura e ideologia »), mentre si può tener conto di alcune testimonianze — le meno celebrative — incluse nell'*omaggio a Pasolini* su « Nuovi Argomenti » (n. 49, gennaio-marzo 1976).

Aveva pubblicato da poco « Le ceneri di Gramsci », stava scrivendo « Una vita violenta », polemizzava contro il flebile tentativo di aggiornamento stilistico del neo-sperimentalismo e contro l'*engagement* ridotto ad accademia, indicava i limiti politici e culturali del neorealismo (« Essere per apriori fedeli alla Resistenza è un atto anti-storico, quando della Resistenza e del suo alone letterario si tende a fare un mito, una cristallizzazione sentimentale e stilistica »), mostrava una coscienza autocritica assai lucida. Ad alcuni parve che « Le ceneri di Gramsci » fossero un buon esempio di « poesia civile ». E a Roberto De Monticelli che questo giudizio gli riferiva (siamo alla fine del '58), obiettava:

> Non credo che la mia poesia si possa chiamare « civile »: non lo è per definizione, in quanto è poesia di opposizione, continua, quasi aprioristica: mentre la poesia « civile », come si è intesa e fatta finora, è sempre stata poesia consenziente alle istituzioni, o in opposizione riformistica. Nei confronti della poesia del Novecento la mia poesia è certo diversa: sostituisce il logico all'analogico, il problema alla grazia.
>
> « Il Giorno », dicembre 1958

L'equivoco « riformistico » (consolatorio, sotto le apparenze della opposizione) è sempre stato uno degli obiettivi della sua polemica culturale. Più tardi ne intuì la presenza, e ne avvertì il pericolo, anche nel cinema, che del riformismo — neocapitalistico — era divenuto il luogo di elezione. Ciò avvenne in particolare dopo il '68, quando la demagogia diffusa dalla contestazione trovò un terreno fertile in quello che Pasolini chiamava il « fascismo di sinistra ». La sua reazione fu provocata come sempre da ragioni personali (era stato accusato di aver tradito l'impegno politico

per evadere nel mito). Contro il « cinema politico », di cui afferra esattamente le motivazioni, Pasolini usa argomenti non dissimili da quelli che gli servirono per la critica della « poesia civile ». Con l'impeto, per esempio, di questi tre interventi. Il primo, in una intervista di Piero Sanavio.

Per tacitare le loro coscienze, di cui nessuno sa niente, i fascisti di sinistra impongono un rigore che è quasi una santità. I deboli hanno ceduto al ricatto e ora è in atto una specie di psicosi per la quale bisogna far della politica a tutti i costi. Non ci si accorge che così questi fascisti di sinistra propongono una specie di neostalinismo, richiedono una nuova specie di realismo socialista. E' chiaro invece che un'opera d'arte dev'essere meditata, pensata, strutturata. E' puro romanticismo credere di poter cogliere la realtà così, con la penna a sfera. Si prendono gli appunti, con la penna a sfera. Dopo di che si lavora.

« Il Dramma », settembre 1969

L'illusione neorealistica si è ripresentata sotto spoglie nuove, ma uguale nella sostanza. Pasolini la combatte anche per difendere se stesso. In una intervista con Liliana Madeo afferma:

Solo in apparenza manca ai miei ultimi film uno spessore politico. Il mondo che in essi si agita è quello che prediligo, le idee che circolano sono quelle cui ho improntato tutta la mia vita, la scelta che getto in faccia al pubblico è quella autentica, contrapposta alla irrealtà cui il cinema consumistico e la televisione hanno assuefatto gli spettatori. Avere scelto un diverso tipo di espressione credo sia un mio diritto. Gli elementi che hanno concorso a farmi compiere questa scelta sono molteplici. La polemica contro un cinema facilmente politico, che volgarizza e semplifica i problemi, e serve soprattutto a tacitare la cattiva coscienza della borghesia; la voglia di tentare qualcosa di nuovo e di provare piacere nel farlo; la trasformazione psicologica e la evoluzione biologica di un uomo connessa con il passare degli anni, la caduta delle illusioni, quelle di chi — a vent'anni — crede di poter rifare il mondo: adesso ho imparato che occorre continuare a lottare per ciò in cui si crede senza sperare di vincere.

« La Stampa », giugno 1972

Dopo *Decameron*, *I racconti di Canterbury* e *Il fiore delle Mille e una notte*, verrà *Salò*, lotta senza illusioni e senza speranza di vittoria. Nel solco delle idee « cui ho improntato tutta la mia vita ». A Gideon Bachman ribadiva:

La mia ambizione nel fare film è fare film che siano politici in quanto profondamente « reali » nella loro intenzioni, nella scelta dei personaggi, in quello che dicono e in quello che fanno. Da qui il mio rifiuto del film politico romanzato. La cosa meno gradevole di questi ultimi anni sono proprio i film di moda politica, questi film politico-romanzati che sono i film delle mezze verità, della realtà-irrealtà consolatoria e falsa. E' una moda che mette a posto le coscienze e che invece di suscitare polemiche le assopisce. Quando lo spettatore non ha dubbi e sa subito, secondo la propria ideologia, individuare da quale parte stare nel film, allora vuol dire che tutto è

tranquillo: ma questa è finzione. Nei miei film evito la finzione. Non faccio niente di consolatorio, non cerco di abbellire la realtà, per rendere più appetibile la mercanzia.

« Il Messaggero », agosto 1973

Ancora con Bachman, nello stesso periodo, Pasolini sfiorava il tema della critica. Era la constatazione, l'ennesima, di un'antica e irrimediabile frattura. Si parlava della *trilogia:*

I critici — nessuno mi pare — sono riusciti a capire il senso che ha per me — indipendentemente dai risultati — questa esperienza, questo entrare nel più misterioso degli ingranaggi del fare artistico, questo procedere nella ontologia del narrare, nel fare il cinema cinema, cinema come si vedeva da ragazzi, senza con questo cadere nel commerciale o nel qualunquistico. [...] Ma nessun critico mi pare ha avuto l'immaginazione di capire questo. Ed è perciò che io vado avanti su questa strada, malgrado tutti quanti non facciano altro che chiedermi « quando tornerai a fare i film di una volta? ». Non hanno capito che se da me si aspettano lo scandalo, lo scandalo è questo.

« Filmcritica », marzo 1973

Si potrebbe mettere insieme una documentazione imponente sui rapporti fra Pasolini e la critica cinematografica. Le accuse dell'autore sono, sempre, esplicite e dure. Altezzose, a volte, quando il bersaglio della polemica è il critico del quotidiano influente; feroci quando nel critico si identifica l'avversario ideologico. Già prima di far cinema, Pasolini intervenne sul problema, come in questa risposta ad Antonio Spinosa (si discuteva del rapporto fra scrittori e cinema, dopo un dibattito che s'era svolto a Roma):

Non so se ha notato come la critica cinematografica sia in posizione ancillare rispetto a quella letteraria: o è puro giornalismo, superficiale e semplicistico, o è pseudo-filologia da cine-club, o è dogma e apriorismo moralistico-politico. Non bastano sei o sette buoni critici per salvare una situazione dominata da critici paroliberi alla Marotta o da fattorini di partito. Io per me considero altrettanto nocivi al cinema questi critici dilettanti, spesso moralisti in malafede, degli stessi spregiati produttori, povera gente che, secondo il costume, cerca di guadagnare il maggior numero possibile di milioni, ma che è ansiosa, in fondo, smarrita e disorientata.

« Il Punto », gennaio 1958

La malafede sarà l'accusa più grave rivolta a quanti accoglieranno con riserve *Accattone.*

Vedere i giornali che avrebbero voluto distruggere *Accattone* costretti ad ammettere a denti stretti che non è brutto è una vittoria, come si dice. Ma a me — voglio essere sincero — questa malafede precostituita, divenuta canone di vita, dà sempre una profonda angoscia. Non è un mondo, questo. Come si fa a vivere, giorno per giorno, atto per atto, insieme a tanta gente che vuole come soluzione della propria vita l'essere servi?

« Paese Sera », luglio 1961

Dopo *Mamma Roma* la reazione è ancora più aspra:

Non si può pretendere rigore, intransigenza, amore della verità, onestà, infine, da dei mestieranti, che, in fondo al loro cuore di piccoli borghesi, hanno per la cultura un profondo ideologico disprezzo.

« Vie Nuove », ottobre 1962

Negli ultimi tempi — all'epoca della *trilogia* e dell'incomprensione che suscitò — le accuse si fanno più circostanziate. Ma anche l'insofferenza è cresciuta, l'orgoglio dell'autore tollera meno i rifiuti e gli « attacchi » (ogni critica è vista come un attacco). Il discorso sembra definitivamente chiuso. Se la critica vale qualcosa è perché se ne può fare, quando occorra, un uso strumentale. Pasolini interviene, con una lunga dichiarazione, nella polemica che s'era accesa a Venezia, durante le giornate del cinema italiano (1973).

Se la critica ha una funzione o no, non lo so. Potrebbe fare impressione sull'autore, stimi o no chi l'ha fatta. Anche la peggior critica ha sempre una funzione per l'autore. La critica può essere molto utile per i processi. Può essere una pezza di appoggio, anche se non è entusiasta ma dice soltanto che il film è artigianalmente buono. [...] I critici, però, non hanno la più pallida idea di come si faccia un film. Nessuno che abbia avuto l'umiltà di seguire un film da capo a fondo. Vivono di vecchie idee che avevano da ragazzi al liceo. Non sanno come si dirige un attore, non sanno niente. La critica da noi è di tipo crociano, si capisce anche nelle recensioni brevi dei quotidiani. Magari funziona, non è detto. Però è vecchia, antica. Per esempio, i critici inglesi, che non hanno mai avuto Croce, fanno critiche migliori. Un direttore di giornale, o chi per lui, dovrebbe pretendere che un suo critico avesse una reale competenza, una competenza tecnico-filologica. Secondo me è bravo Casiraghi: ha un'ideologia ed è chiaro che tira acqua al suo mulino, però non fa un impressionismo vago. Anche Moravia è bravo, fa una critica molto ideologica. La peggiore è quella di Pietro Bianchi, è la più letteraria e la più impressionistica. Morandini? Difende battaglie già vinte. E' un ideologo del gauchisme. Non ha capito che *Ultimo tango* è un film bruttissimo, una love story, che la figura di Brando non esiste né a Parigi né in nessun posto. Robaccia. Lui invece l'ha lodato molto.

« Playboy », gennaio 1974

La solitudine dell'intellettuale e la cieca violenza dei forti

Gli ultimi tre anni della polemica pasoliniana contro il « mostruoso » edonismo consumistico si trovano documentati, con puntigliosa cura, negli « Scritti corsari ». La collaborazione al « Corriere della Sera », tribuna autorevole, dà nuovo vigore a quell'ansia « profetica » che aveva percorso tutta la carriera pubblica del poeta. Lo scontro frontale con le istituzioni (quelle civili in primo piano, la Chiesa relegata sullo sfondo) lo impegna in un'opera tormentata e affannosa di testimonianza. I colpi subiti accrescono

la violenza della polemica: Pasolini li cerca con ostinazione, in una sfida che sempre più appare come una autopunizione (l'« eautontimorùmenos » non era stato citato a caso, nella vecchia intervista annunciante l'inizio di quell'attività pubblica per eccellenza che è la creazione cinematografica). La sofferenza è ormai un bisogno insopprimibile. Una volta la sapeva giudicare e, nel giudizio, razionalizzarla:

Dovrei avere la forza di non parlare delle mie sofferenze: è stato rimproverato anche alle mie ultime poesie de *La religione del mio tempo* di essere troppo « lagnose ». Fare un rimprovero simile mi pare un po' disumano: ma io tuttavia non posso non prenderlo in considerazione.

« Vie Nuove », agosto 1962

Ora, non più. L'eretico di tutte le chiese e di tutte le istituzioni (compresi i partiti della sinistra, compresi i giovani contestatori) accetta il suo destino, e progetta una ultima opposizione, in nome di quella aurora che dovrà sorgere dopo la fine della « Nuova preistoria » nella quale il capitalismo e la borghesia hanno precipitato l'umanità. Per una difesa di tutto ciò che è diverso.

Finché il « diverso » vive la sua « diversità » in silenzio, chiuso nel ghetto mentale che gli viene assegnato, tutto va bene: e tutti si sentono gratificati dalla tolleranza che gli concedono. Ma se appena egli dice una parola della propria esperienza di « diverso », si scatena il linciaggio, come nei più tenebrosi tempi clerico-fascisti. Lo scherno più volgare, il lazzo più goliardico, l'incomprensione più feroce lo gettano nella degradazione e nella vergogna.

« Il Mondo », marzo 1975

In questi mesi del '75 Pasolini sta girando *Salò*, il film che intende essere anche (ma non solo, e a conti fatti nemmeno in parte lo è) il ritratto dei « tenebrosi tempi clerico-fascisti ». Perfino la « degradazione » e la « vergogna » debbono essere accettate. L'intellettuale borghese non può sottrarsi al proprio ruolo. Vista tramontare la speranza di una rigenerazione attraverso la « purezza » del sottoproletariato (anch'esso corrotto dal consumismo), constatata l'inutilità di una regressione al passato (e ai miti), accertata l'impossibilità di una rivoluzione della struttura capitalistica, non gli rimase che sviluppare sino in fondo il « motivo dell'autodistruzione — nota Ferretti — come estrema affermazione di consapevolezza ».

Nel '70-71, quando iniziava la « trilogia della vita », pose le premesse dell'atteggiamento che l'avrebbe condotto alla solitudine estrema dell'intellettuale borghese (intervista con Sergio Arecco).

Sono privo, praticamente e ideologicamente, di *ogni speranza*. Quindi di giustificazioni, di possibilità, di alibi, di procrastinazioni. Da cosa nasce la « speranza », quella della prassi marxista e quella della pragmatica borghese? Nasce da una comune matrice: Hegel. Io sono contro Hegel (esistenzialmente — empirismo eretico). Tesi? Antitesi? Sintesi? Mi sembra troppo

comodo. La mia dialettica non è più ternaria ma binaria. Ci sono solo opposizioni, inconciliabili. Quindi niente « sol dell'avvenire », niente « mondo migliore ». Al diavolo i figli! Il mio futuro è paurosamente e fulmineamente diminuito. Quindi non ho più bisogno della speranza, *per me* (capisco che i giovani, disgraziati, che devono ancora vivere tutta una vita, in *queste* condizioni, abbiano bisogno di sperare, come nel '45). Finalmente, vivendo come gli uccelli del cielo e i gigli dei campi, cioè non occupandomi più del domani (che non sarà una sintesi, ma una nuova opposizione) mi godo un po' di libertà e di vita (quest'ultima l'ho tutta molto goduta, specie nel campo erotico, ma dissociandomi). [...] Godere la vita (nel corpo) significa appunto godere una vita che storicamente non c'è più: e il viverla è dunque reazionario. Io pronuncio da qualche tempo proposizioni reazionarie.

« Filmcritica », marzo 1971

Amo ferocemente, disperatamente la vita. E credo che questa ferocia, questa disperazione mi porteranno alla fine. Amo il sole, l'erba, la gioventù. L'amore per la vita è divenuto per me un vizio più micidiale della cocaina. Io divoro la mia esistenza con un appetito insaziabile. Come finirà tutto ciò? Lo ignoro.

« Lui », giugno 1970

Sentiva crescergli intorno il silenzio (« Uno scrittore non può lavorare — confidò a Enzo Siciliano, sull'« Espresso » — nel vuoto pneumatico. E il silenzio preordinato è teppismo della specie peggiore »), dubitava della propria intelligenza (« Sento vagamente che qui le mie parole suonano senza i caratteri né della novità né dell'autorità », *ivi*). E aggrediva, per farsi aggredire. In ogni direzione, senza più distinguere, dentro l'universo borghese. Una intervista con Massimo Conti: non interessa salvarsi.

Il mio giudizio è negativo su tutta l'umanità, giovani e vecchi. Sentimentalmente bisogna avere comprensione, e sia pure fraterna pietà, per i giovani. Questa loro fondamentale sofferenza e incertezza nevrotica li rende vittime; attraverso la tragedia li nobilita e l'ansia ridà loro quell'innocenza che hanno perduto con l'allegria. Una possibilità di salvezza? Ci sarà, ma non m'interessa. Perché dal momento in cui uno dice che c'è possibilità di salvezza, mette a tacere la propria coscienza.

« Panorama », marzo 1973

E una inchiesta di Emilia Granzotto: l'orgoglio della propria condizione.

Non rappresento altro che me stesso, non ho dietro né gruppi né partiti. Parlo sempre a titolo personale, quasi vivendo nel mio proprio corpo quello che dico. E sono sempre coerente, mi vanto di una coesività quasi da laboratorio strutturalista. « Sono un tutto solidale », come direbbe Lévi-Strauss.

« Panorama », agosto 1974

Gli giunge l'occasione delle *120 giornate di Sodoma*. E' l'unico film che non sia un progetto suo. Lo invita ad occuparsene Sergio

Citti, per un altro regista. Pasolini propone di introdurvi lo schema dei gironi danteschi. Cade la collaborazione, l'iniziativa passa a lui. Se ne impadronisce, la assorbe nella propria ideologia, colloca l'azione del film nel più tenebroso dei « tempi clerico-fascisti ». Per fare del sesso una « metafora del potere », come spiega in una provocatoria *autointervista*:

Ho cercato nella *Trilogia* i fantasmi dei personaggi dei miei film realistici precedenti. Senza più denuncia, ovviamente, ma con un amore così violento per il « tempo perduto » da essere una denuncia non di qualche particolare condizione umana ma di tutto il presente (permissivo per forza). Ora siamo dentro quel presente in modo ormai irreversibile: ci siamo adattati. [...] Il sesso è oggi la soddisfazione di un obbligo sociale, non un piacere contro gli obblighi sociali. Da ciò deriva un comportamento sessuale appunto radicalmente diverso da quello a cui io ero abituato. Per me dunque il trauma è stato (ed è) quasi intollerabile. Il sesso in *Salò* è una rappresentazione o metafora di questa situazione: questa che viviamo in questi anni: il sesso come obbligo e bruttezza. [...] Oltre che la metafora del rapporto sessuale (obbligatorio e brutto), che la tolleranza del potere consumistico ci fa vivere in questi anni, tutto il sesso che c'è in *Salò* (e ce n'è una quantità enorme) è anche la metafora del rapporto del potere con coloro che gli sono sottoposti. In altre parole è la rappresentazione (magari onirica) di quella che Marx chiama la mercificazione dell'uomo: la riduzione del corpo a cosa (attraverso lo sfruttamento). Dunque, il sesso è chiamato a svolgere nel mio film un ruolo metaforico orribile. [...] Nel potere — in qualsiasi potere, legislativo e esecutivo — c'è qualcosa di belluino. Nel suo codice e nella sua prassi, infatti, altro non si fa che sancire e rendere attualizzabile la più primordiale e cieca violenza dei forti contro i deboli: cioè, diciamolo ancora una volta, degli sfruttatori contro gli sfruttati.

« Corriere della Sera », marzo 1975

Il discorso vuol farsi universale, il tono si incupisce (« La caratteristica del film è l'ossessione, portata al massimo grado di sopportabilità »: « Paese Sera », febbraio 1975), l'enfasi profetica occupa lo spazio dell'analisi sociologica e l'annulla, l'invettiva colpisce tutta la realtà.

L'Italia — e non solo l'Italia del Palazzo e del potere — è un Paese ridicolo e sinistro: i suoi potenti sono delle marionette comiche, vagamente imbrattate di sangue: « contaminazioni » tra Molière e il Grand Guignol. Ma i cittadini italiani non sono da meno. Li ho visti, li ho visti, in folla a Ferragosto. Erano l'immagine della frenesia più insolente.

« Il Mondo », settembre 1975

Ma la voce si perde nel vuoto. Pasolini ora dà fastidio, o fa paura. E' finito persino il tempo delle polemiche. Sotto l'invettiva e il sarcasmo, nelle metafore felici (il « Palazzo ») e nelle immagini sbiadite (la « frenesia più insolente ») il dolore provocato dalla esclusione diviene straziante. Il « gioco » della vittima — l'eautontimorùmenos che si flagella sulla piazza — non ha più senso. Le parole profetiche suonano stonate. A Italo Calvino, che s'era

chiesto perché fosse stata compiuta la carneficina del Circeo, risponde con un lamento:

Io sono più di due anni che cerco di spiegarli e volgarizzarli questi perché. E sono finalmente indignato per il silenzio che mi ha sempre circondato. Si è fatto solo il processo a un mio indimostrabile *refoulement* cattolico. Nessuno è intervenuto ad aiutarmi ad andare avanti e ad approfondire i miei tentativi di spiegazione. Ora, è il *silenzio* che è cattolico. [...] Lascia che ti dica che non è cattolico, invece, chi parla e tenta di dare spiegazioni magari dal vivo, e circondato dal più profondo silenzio.

« Il Mondo », ottobre 1975

Per l'assistenza fornita, nella ricerca, dobbiamo ringraziare anzitutto Grazielziella Chiarcossi, generosa e indispensabile. E inoltre Carlo Barrese (« La Fiera Letteraria »), Bruno Ermini (« L'Espresso »), Gianni Pozzi (« Paese Sera »), Franco Ferri, direttore dell'Istituto Gramsci, e Franco Mariotti.

GIOVANNI BUTTAFAVA
SALO' O IL CINEMA IN FORMA DI ROSA

Accostarsi a *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, a giudicare dalle reazioni dei critici e del pubblico (quello privilegiato delle visioni private, i ventimila spettatori milanesi della breve vita pubblica italiana del film, i parigini e i turisti che affollano il pazzo e sovraccarico ambiente fintocinese del cinéma d'essai che ora lo proietta in forzata esclusiva mondiale), è come accostarsi alla morte. Un repertorio di « grida d'agonia » e di presentimenti, di atmosfere funeree e disperazioni nihiliste esaurisce quasi la rassegna stampa, mentre le proiezioni pubbliche, anche quelle che iniziano sotto i peggiori auspici (teppisti fascisti urlanti e con bombette puzzolenti in sala, sprovveduti ricercatori di emozioni erotiche, goduriosi spigolatori di chiacchiere da salotto), terminano con un silenzio tombale, con i fiati mozzi che stentano a riprendersi, colla atmosfera glaciale e ammonitrice delle esequie funebri appena concluse. La realtà fisica della morte, imposta nella sua brutale inevitabile presenza, sembra essere l'ultima provocazione scandalosa di Pasolini. I dubbi, le perplessità, gli imbarazzi sembrano nascere, più che da resistenze moralistiche e senso del pudore offeso, dalla tanatofobia tipica dell'universo borghese occidentale. L'idea della fine (cioè anche della propria fine) è insostenibile per il cittadino dell'ultima società del consumo. E Pasolini, forte della sua disperazione corsara, delle sue diagnosi sociali candidamente apocalittiche, impone allo spettatore proprio l'idea materiale della morte come fine e interruzione definitiva dell'essere (del ben-essere) sociale. E si corre ai ripari, precipitosamente o con calcolata apatia. Le difese opposte all'idea scandalosa della Fine proposta da *Salò* al primo incontro, sono varie, ma ugualmente orientate nel senso di un rapido occultamento del dato traumatico iniziale. Il disgusto perbenistico per la franchezza eccessiva dei particolari accomuna la signora di mezz'età illuminata al critico titolato del « Corriere »: si invoca il senso della misura, magari fingendo di accettare la « impostazione generale » (che, essendo programmaticamente giocata sull'idea dell'eccesso, viene in tal modo del tutto incompresa). Si sfodera anche la categoria salottiera del « noioso », esibita come

squisita intuizione estetica, specie da parte di chi non può permettersi di storcere il naso di fronte alla merda senza passare per arretrato. La difesa più tipica è il ricorso alla biografia dell'autore, di cui *Salò* diventa il « testamento », un po' misterioso, dove sono afferrabili suoi « temi tipici », ma anche le sue « tipiche contraddizioni », imbarazzanti predilezioni personali, oscurità di prospettive (« chissà che discorso aveva in mente di fare partendo da *Salò*? », punto e basta). Lo spostamento d'accento dall'idea di morte come tema del discorso all'idea di morte come condizione del discorso permette una riduzione accettabile del pericolo rappresentato dal film, da leggere quindi rigorosamente « in termini personali ». Del resto, tutte le polemiche furiose, esasperanti, incredibilmente grossolane, a volte, che accompagnavano le ultime prese di posizione pasoliniane, quelle degli « Scritti corsari », tendevano a ridurre al « personale » il discorso dell'autore, per esorcizzare un possibile contagio di cui si avvertiva (si avverte) il rischio per la stabilità delle posizioni ideologiche del potere e del potere dell'opposizione (trascuriamo naturalmente altre troppo scoperte « difese » come la liquidazione del discorso sotto la rubrica del « già detto »: il suo discorso è vecchio, quindi già superato, non prendiamolo in considerazione... « Non so se Pasolini conoscesse l'esistenza della Scuola di Francoforte... », ci è toccato sentir dire in un dibattito televisivo, sia pure dalla bocca di un ministro dello spettacolo democristiano).
La qualità straordinaria di Pasolini sta invece nel misurare di continuo il proprio discorso sul proprio corpo, nell'esprimere i tragici contrasti dialettici che vede nel nostro tempo e nella nostra storia sociale non come « difetti » eccentrici ma come nodi centrali, e del resto non come meccanismi fatali ma come azioni fisiche responsabili (che mettono in gioco anche sempre una complicità individuale non mai bruciata neanche nei più furiosi anatemi). Forse i veri incoerenti sono i teorici senza scompensi, i chierici, perché la grande ambiguità pericolosa sta nel non rilevare l'ambiguità e l'errore, sta nel nascondere la contraddizione sotto l'aderenza a una legge ideologica (supremo sentimento di sicurezza di chi critica Pasolini perché è solo un po' marxista, solo un po' cristiano).
L'ultimo scandaloso discorso di Pasolini (peraltro ripetuto da una decina d'anni, con continue variazioni e successive prese di coscienza, nella constatazione tragica della liquidazione di ogni speranza) è quello della morte di un popolo. Il noto tema del « genocidio » antropologico dell'Italia ad opera dello « sviluppo » acritico del consumismo gli ha fatto formulare anche l'estrema ipotesi di un « fascismo dell'antifascismo ». E' da questa morte di un popolo e di una speranza che è sostanziato *Salò*, raffigurazione puntuale del genocidio. Nel genocidio, a giudicare da *Salò*, altre morti (spirituali) si annunciano, di oggetti amati furiosamente da Pasolini,

furiosamente o teneramente cantati nei versi e nei film. *Salò* segna così, anche, la morte della Madre e la morte di Cristo, due figure archetipe del suo cinema. La Madre e Cristo nel *Salò-Sade* sono nullificati, annientati (più che uccisi, proprio indicati come assenti).

Nell'universo di *Salò-Sade*, secondo le leggi, « i più piccoli atti religiosi da parte di qualunque soggetto vengono puniti con la morte ». Uno dei modi della timida ribellione delle vittime è quello della preghiera e dell'invocazione religiosa: la ragazza che viene rivelata in un misterioso altare murato con la gola tagliata è solo ricordata come entità numerica (« e così anche le ragazze invece di essere nove sono otto ») e l'azione procede con il corpo esanime della verginella martire indifferentemente lasciato sul pavimento, mero accessorio ambientale; altrettanto inerme e inefficace il tremendo urlo della vittima legata con le altre, pronta per gli ultimi crimini sanguinosi: « Dio, Dio, perché ci hai abbandonate? ». Nessuna carica cristologica viene immessa peraltro nelle vittime dei supplizi, non sul piano dell'allusione figurativa (tipica del primo Pasolini: cfr. il figlio di *Mamma Roma* sul letto di contenzione), non sul piano dell'allegoria programmatica (*Teorema*).
Non è pensabile naturalmente, in Pasolini, l'emersione dell'immagine cristica nella figura del libertino, sulla quale invece si è fondato totalmente l'altro grande cineasta che ha affrontato sia pure brevemente « Les 120 journées de Sodome ». Nell'*Age d'or*, Buñuel coglie l'uscita del Duca dal castello delle orge: è perfettamente coincidente con l'immagine del Cristo, « vestito alla moda degli Ebrei nel primo escolo della nostra era ». Non si tratta solo di una pazzesca bestemmia, ma anche di un modo per affermare l'inesorabile presenza di Cristo in Sade, nonché la componente sadica della tradizione cristiana. Proprio in uno studio psicanalitico che accompagna l'edizione critica definitiva delle « 120 giornate », Jean Gillibert dimostra che Cristo è in Sade, « poiché umiliare il Cristo, significa solo farlo vivere ancora più cristicamente ». E, più precisamente, « la forza e la debolezza del cristianesimo è di aver consegnato alla rappresentazione e al fantasma, diciamo, sado-masochista, la 'Passione' dolorosa del Cristo ». I grandi film sottoproletari del primo Pasolini, con i loro tragici eroi modellati sul modello cristico, non occultano questa scandalosa coincidenza, ma la vivono profondamente nella propria carne poetica, sino al sacrificio paradigmatico di Stracci, la povera comparsa crocifissa nel sempre più ammirevole racconto della *Ricotta* (in *Rogopag*). Non altrettanto si può dire dell'esperimento direttamente evangelico, che ci pare oggi indifendibile, se non a sprazzi, nei quadri manieristici oggettivati in una elaborazione espressiva che richiama la posteriore e recente « trilogia della vita » (la danza di Salomé, l'Annunciazione, la morte di Erode...). Il resto consegna

programmaticamente e retoricamente al godimento e alla commozione voluttuosa dello spettatore la Passione. Anzi la Passione è gonfiata con accessori decorativi e invenzioni atte a prolungare ed esaltare il piacere estetico, con un sistematico stravolgimento in senso sentimentale-oratorio del materiale espressivo di partenza (Matteo) e aggiunto. Nelle parti finali, le più deboli, il *collage* magmatico visivo-musicale, che subissa totalmente e melodrammaticamente il testo di base, raggiunge limiti di vera e corrotta mistificazione retorica, all'opposto, fortunatamente, della successiva pratica espressiva pasoliniana, culminata nell'assoluta moralità dello impiego diretto e smascherato dei materiali basici del *Salò-Sade*. Nell'istituzionalizzare la distribuzione cattolica dei ruoli (« Il Padre esige-il Figlio sanguina-la Madre piange », appunto) *Il Vangelo secondo Matteo* è il vero film sadico di Pasolini.
Delle « 120 journées » Pasolini non ritiene nessuna delle varie passioni « sacrileghe », con l'uso blasfemo e libertino di crocefissi e ostie. Coerentemente con il programma ideologico generale (la raffigurazione di un genocidio da parte di una struttura di potere assoluto), è sulla struttura del potere clericale scaturito dal cristianesimo che si esercita la « trasgressione » pasoliniana: così San Paolo (« ex-fariseo, e quindi fariseo indelebilmente per tutta la vita ») è messo nel mazzo, brutalmente, dei maestri di citazioni dei quattro libertini-fascisti; la pratica devota più controriformistica viene stupendamente ironizzata in un favoloso lampo comico (« Fa' un fioretto alla Madonna », suggerisce una ragazza a una compagna recalcitrante di fronte a un piatto di merda); la cerimonia del matrimonio, continuamente reiterata, accanto alla qualità incestuosa rilevata da Sade, prende una dimensione sociale e religiosa più violenta: è la formazione della cellula base della Chiesa (della società), la Famiglia, a essere parodiata nel suo cerimoniale formalistico (il rito nuziale in *Salò* è sorprendentemente purgato da ogni diretto riferimento cristiano, semmai « demonizzato » biblicamente, col ricorso a fiammanti veli orgiastici e teste di caproni). Insomma, Dio (Cristo) è annullato, assente, anche se è presente la Chiesa (potere temporale). Le nozze di *Salò* non sono « atti religiosi », ma atti sociali, di potere. Dio è assente (ma tragicamente invocato).

L'altra soppressione dell'inferno senza Dio di *Salò* è quella della Madre, che significa rinuncia a un esplicito ricorso al sentimento (« il mio amore/è solo per la donna: infante e madre./ Solo per essa, impegno tutto il cuore »). Se si considera che il momento più imbarazzante e debole della coscienza espressiva pasoliniana è proprio nella torbida caccia di benevolenza sentimentale che segna le sequenze della passione nel *Vangelo secondo Matteo*, là dove la figura della Madre è presente « al quadrato » (e Pasolini si prospetta quindi come « doppio » di Cristo), si può ben sostene-

re che questa sofferta eliminazione della Madre sia in *Salò* una prova di disciplina espressiva, di onestà coscientissima. Il *Vangelo* segnava lo sforzo di recuperare in una fantastica « maniera grande » i dati lirici rivoluzionari dell'incontro fra il sottoproletariato e Dio, emergenti dai primi film. Ma il *Vangelo* coincide con l'abbandono della poesia da parte di Pasolini, con l'afasia lirica, e lo sforzo di « tenere » il tono del canto evangelico appare in vari punti scoperto. *Accattone* e *Mamma Roma* sono invece prodotti complementari alla poesia pasoliniana, all'ultima intensa stagione « innocente » dei primi anni sessanta, e ne condividono ispirazione, modi, scatti, spesso anche rinvigorendoli. La poesia è qui veramente la « strega buona che caccia le streghe per terrore »; e la definizione delle due figure archetipe del Cristo (ribadita nella *Ricotta*) e della Madre è perfettamente calata nella realtà espressiva di un mondo ancora intatto (nella disperazione come nella vitalità), « prima della scomparsa delle lucciole ».
Nella tormentosa stagione di mezzo del cinema pasoliniano degli ultimi anni sessanta, la figura del Dio-Uomo e della Madre verranno di nuovo esplorate, al di qua o al di là della realtà, che sta uccidendo la cultura di un popolo nello sviluppo, e le sue lucciole. La riflessione risentita introduce un bisogno di ferire e di ferirsi con la ragione intellettuale, per esplorarsi spietatamente in questo nuovo ambiente. Ne risultano operazioni alchimistiche, programmate all'eccesso. Il maestro e autore di Pasolini è allora Freud (« Oh Freud — tutto è amore »: « Progetto di opere future ») specialmente nella ricognizione dei termini del rapporto del figlio con la Madre (il quasi paradigmatico e didascalico *Edipo re*). Subito dopo, ecco l'analisi dell'incontro con il Dio-Uomo, sostenuto e quasi sovraccarico di meditazioni apriori e a latere, tormentosissime (*Teorema*). E' solo a questo punto del suo percorso che il cinema di Pasolini, consapevole dell'apocalisse antropologico-sociale, ipotizza in un primo rapido urlo (*Porcile*) l'accostamento a Sade e l'annientamento del Cristo e della Madre, per poi scostarli o sospenderli (e riaffrontarli solo episodicamente), a vantaggio del nuovo tema fondamentale del confronto di civiltà. Ma solo *Salò-Sade* riaffronta direttamente quelle figure dentro una nuova poetica, per rilevarne lucidamente e tragicamente l'annullamento.
Nell'« antinferno » di *Salò* compare fisicamente la madre di una delle vittime (Claudio), mentre insegue uscendo da una cascina, in un campo lungo che vieta ogni definizione fisionomica, il figlio portato via dai fascisti (l'inquadratura è forse memore della leggendaria « uscita » della Magnani in *Roma città aperta*). Nell'inquadratura successiva, compiuto un povero atto d'amore (la consegna di una sciarpa al figlio), la madre è un « personaggio di quinta », di spalle, allontanata in un gesto sobrio, fra pudico e infastidito, dal figlio. *L'allontanamento della Madre* avviene così in due inquadrature che comportano la sua presenza fisica ma non individuale

(quindi senza rischio sentimentale). Il *rimpianto della Madre* perduta è il dato caratteriale esclusivo di un'altra vittima, Renata (la madre è annegata nel tentativo di proteggerla, come avverte la ruffiana che la offre ai signori), ed è questo dato che la rende particolarmente eccitante agli occhi dei libertini: è la prima che viene costretta alla pratica coprofagica. Nel definire la figura di Renata in rapporto alla morte della madre, Pasolini tiene presente, dilatandolo, un suggerimento fuggevole di Sade. In compenso non ritiene, oltre alle varie *passions* in qualche modo attinenti alla maternità dissacrata orgiasticamente e criminalmente, un personaggio che nelle « 120 journées » emerge continuamente, quello di una vittima incinta, sottoposta quindi a particolari « cure », fino a coronare, oggetto di una spaventosa pratica abortiva, tutta la serie delle azioni orgiastiche « dirette » (non narrate). Alla maternità *attiva* Pasolini sostituisce la maternità *perduta*, coerente con il suo discorso sulla Fine. Più direttamente collegato a Sade il terzo momento di *Salò* in cui emerge, per essere annullato, il tema della Madre: è il *matricidio*, narrato, con il solito tono distaccato e criminalmente frivolo, dalla signora Maggi (Elsa De Giorgi), lodato e ribadito dalle parole del duca, anch'egli matricida (« E' follia supporre che si debba qualcosa alla propria madre. Dovremmo esserle grati perché ha goduto mentre qualcuno la possedeva una volta? »: cfr. il prologo dell'*Edipo Re*).
L'annullamento dell'idea di maternità è essenziale per qualificare ideologicamente anche il discorso politico di Pasolini sul mondo di *Salò*, il mondo sterile ma imponente della morte della civiltà. La morte della Madre è anche allora l'esclusione della fecondità e della sua fonte, la morte della vagina.

L'impulso sessuale (la « carne »), in Pasolini è vissuto come « enormità di disperata tenerezza », come altissimo « desiderio-ansia funeraria » (cfr. il disarmato ma illuminante poemetto *La realtà* in « Poesia in forma di rosa »). La separazione principale è quella operata fra « sesso » e « amore » (questo è solo per la donna, « infante e madre », per « loro », « i figli », arde in lui « solo la carne »). Ma, pur nell'identità degli impulsi, il sesso nel cinema pasoliniano si presenta con caratteristiche e valenze metaforiche diverse: dal « sesso sacro » di *Teorema*, dove il giovane ospite è provvisto di un'aria « quasi materna », a significare la qualità d'amore e di fecondità che l'esperienza della diversità introduce nell'universo borghese, sconvolgendolo, si arriva al sesso « innocente » e liberato della « trilogia della vita », tanto programmaticamente alternativo da espellere, o quasi, la figura della Madre. Nell'un caso e nell'altro il sesso interviene come strumento di definizione d'un discorso essenzialmente « altro », sostanziandovisi più radicalmente ed espressivamente nel caso più felice (la trilogia della vita). La qualità metaforica del sesso nel Pasolini di *Salò*-

Sade è però così alta da scorporarsi quasi da ogni possibile o sospetto fondo passionale-dionisiaco, per diventare *gesto* assoluto, lucido fino all'evidenza più nuda e mortale-oggettiva. Lo conferma un episodio dell'ultimo film, che rappresenta una grave caduta del progetto pasoliniano, interessante per rivelare la difficoltà e la grande tenuta dell'uso della metafora sessuale nel resto della opera. Il convegno carnale notturno del vescovo con uno dei *fouteurs*, per usare la terminologia sadiana, rischia di distruggere la funzione paradigmatica del personaggio attribuendogli attività erotica e piacere « privati »: la battuta del milite-*fouteur* (« Lei non ha che da chiedere. Io e l'amico [il membro] siamo sempre pronti... ») non basta a rilevare un rapporto di strumentalizzazione, di sopraffazione, semmai rientrando nel gusto della complicità « fosca e vitale » del sesso, tipica della « trilogia della vita », in particolare dei *Racconti di Canterbury*. Qui è imbarazzante, non per la sua « eccessività » scandalosa, ma per lo scarto di tono che introduce nel film.
Dopo la « trilogia della vita » con il tentativo di esprimere polemicamente a una società deformata e mercificata il modello di un universo quasi anteriore alla storia, dove il sesso è « fresco, integro », simbolo culminante della vitalità, Pasolini non può più riconfigurare un rapporto innocente sesso-società. D'altronde già la « estraneità » di un *Decameron* o dei *Racconti di Canterbury* rispetto al nostro mondo assume più un valore di allontanamento che di esemplarità polemica. Riprendendo certe parole pasoliniane a proposito di un poeta « estraneo e felice », da lui lontanissimo, come Evtušenko, quella della trilogia della vita è « l'estraneità dei morti, i cui gesti ci sembrano così carichi di misteriosa felicità e vitalità, anche nei peggiori frangenti ». Il progetto di *Salò-Sade* è quello di render conto non più della felicità o della « vitalità » dei già morti, ma della morte, anzi dell'assassinio, degli ancora vivi. In tal senso, il riferimento a Sade è fondamentale, quasi inevitabile. Già nel citato poemetto *La realtà*, dei primi anni sessanta, Pasolini parla del bisogno di « configurare / ogni rapporto col mondo che a sé m'invita, / al rapporto del mio figliale / sadismo, masochismo »: ma, conformemente al suo comandamento poetico per cui nella sua « violenza non c'è posto / NEANCHE PER UN'OMBRA DI AZIONE / NON INTELLETTUALE » (comandamento talora oscurato da qualche ombra non-intellettuale, da qualche ansia e impulso emozionale), nel *Salò* Pasolini compie un'operazione di controllo razionale assoluto, caricando la tematica sadiana e la sessualità in genere di un senso profondamente metaforico che spinge i dati e i materiali di partenza verso un discorso « altro ».
Nel rispetto per il testo sadiano, Pasolini opera alcuni innesti, esclusioni, spostamenti di rilievo. Anzitutto l'interesse non è portato sulla descrizione protocollare delle *passions* così esclusivamente, come in Sade, le cui « 120 journées de Sodome » sono, fra le

opere maggiori, il testo più estraneo all'affabulazione romanzesca e il più prossimo al repertorio sessuologico, a una sistematica elencazione di psicopatologie sessuali. Pasolini è costretto a scegliere fra le centinaia e centinaia di « manie » semplici, doppie, criminali, assassine narrate dalle quattro megere per eccitare i sensi dei signori. Esclude, fra l'altro, le numerose *passions* direttamente masochiste, le cosiddette « flagellazioni passive ». Si accenna, naturalmente, alla « raffinatezza del libertinaggio » che è quella di essere al tempo stesso « carnefice e vittima », ma gli esempi e i comportamenti tendono a sottolineare il sadismo piuttosto che il masochismo vero e proprio: il discorso di Pasolini è quello del genocidio, e — a differenza di altri cineasti e intellettuali incauti, se non corrotti — per lui non c'è nessun sospetto di godimento complice nella vittima. L'oppressore non trova giustificazione nella *passion* dell'oppresso. Pur sapendo perfettamente quanto siano legati e interdipendenti sadismo e masochismo, dovendo appunto alludere a un discorso *politico*, Pasolini si esime dall'introdurre particolari devianti (o peggio) nella metafora sessuale.
Che a Pasolini non interessi l'elencazione di alcune particolari manie, ma il loro uso, lo dimostra il fatto (per Sade, inconcepibile) che alcune delle più truci o bizzarre narrazioni finiscano in sordina, schiacciate da eventi sonori e drammatici diversi, relegate in una debole voce fuori campo: le conclusioni di alcune di tali *passions* sono così, letteralmente, inafferrabili dallo spettatore (dalla « passione del ministro Missiroli » — particolarmente significativa perché il libertino gode nel terrorizzare la vittima col proprio potere pubblico — alla passione del libertino che gode nel ridurre alla condizione di cagna la vittima, alle ultime terribili torture della celebre mania finale del libro sadiano: l'*enfer*). Sade vuole invece un inventario preciso, il minimo dettaglio, come del resto il magistrato di *Salò-Sade* che ammonisce in tal senso la prima narratrice, anche se poi non batte ciglio alle genericità e alle interruzioni successive.
Le due grandi famiglie di manie che vengono illustrate da Pasolini, senza peraltro forzare il testo sadiano, che le vede protagoniste, sono la sodomia e la copromania (e coprofagia). Il gesto sodomitico, come didascalicamente si avverte nel corso del film stesso per bocca di uno dei libertini protagonisti, è assunto come simbolo di morte: « Il gesto sodomitico è il più assoluto per quanto contiene di mortale per la specie umana e il più ambiguo perché accetta le norme sociali per infrangerle ». Al solito, le manie narrate illuminano il discorso di fondo: così la mania del necrofilo che si finge moribondo e si eccita all'idea della morte imminente è collegata strettamente, come in Sade, all'adorazione per il deretano (notiamo anche qui che la narrazione a metà passa in secondo piano, e la conclusione si perde: evidenziato il rapporto sodomia/morte, Pasolini perde interesse alla descrizione protocollare del vizio stesso

e vi sovrappone un'altra azione). Al gesto sodomitico (mortale) fa riscontro il rifiuto della vagina, come già s'è visto, segno di fecondità (e simbolo supremo della Madre): l'ultima *passion* criminale afferrabile distintamente e drammaticamente dallo spettatore è la spaventosa registrazione dell'annientamento oltraggioso della Madre. « A un'altra viene cucito un topo vivo dentro la vagina »: e si noti che questa scelta è calcolatissima, essendo tale gesto contemplato in una nota supplementare al libro sadiano, e non facendo quindi parte del testo delle « 120 journées » vere e proprie. Per Pasolini esso diventa una sorta di tragico sigillo del discorso sulla Fine. Salvo che, nel discutibile caso già citato, la sodomia non è rilevata come pratica che dà piacere in sé, ma come esibizione quasi didascalica di infecondità. Il presidente al primo grande banchetto esibisce il deretano con accurata diligenza a tutti, prima di farsi sodomizzare, come a sottolineare la qualità stessa del gesto, subito accompagnato da un funereo canto alpino.
Quanto alla gran sinfonia della merda, che occupa il secondo « girone » dell'inferno di *Salò*, è appena il caso di rilevare la qualità simbolica dell'immagine dello sterco già nelle civiltà antiche. Lo sterco è direttamente collegato al denaro. L'ossessione con cui Pasolini sottolinea il motivo della raccolta sistematica delle feci delle vittime e del loro « riciclaggio » non può essere immemore, fra l'altro, delle pagine freudiane sull'erotismo anale e sul carattere storico della figura dello sterco. Il grandioso banchetto che campeggia nel secondo « girone » è una dilatazione poetica smisurata di vaghi e brevi suggerimenti sadiani. La coprofagia celebrata in una enorme festa (che fra l'altro è una parodia delle nozze, con una sposa-maschio) assurge a devastante, parossistica liturgia. Non si sbaglia di molto, probabilmente, a sostenere che è l'insistenza sulla coprofagia e sulle feci in genere quello che soprattutto offende e irrita il pubblico e la critica perbene. Ed è forse la violenza metaforica nell'indicazione della realtà più segreta del modo di produzione dominante (per così dire, il consumo del già consumato) quello che offende ancor di più, magari a livello inconscio. Non esiste forse immagine più assoluta (eccessiva, come da programma iniziale) della civiltà (mortale) dei consumi di questa implacabile, esasperata e imponente sinfonia coprofagica. Lontanissima, peraltro, dalla descrittività minuta e gelida del Sade delle « 120 journées ».
Pasolini rispetta così Sade e insieme lo modifica, lo piega ai propri scopi, disciplinando al massimo grado possibile, ma con ciò esaltandone la purezza, il proprio « cuore elegiaco » (offeso e conculato dalla realtà tragica dell'omologazione antropologica). E fra « i semplici oggetti » cui egli dà il suo « cuore elegiaco », cioè « sesso, morte, passione politica », sembra qui che emerga nettamente quest'ultimo.

Nei grandi conventi e castelli sadiani, uno dei quali fornisce la « cornice » alle centoventi giornate di Sodoma, tutto è regolato ferreamente, nei più piccoli particolari. Istituzioni create per il piacere, essi si fondano più che sulla ricerca stessa del godimento, della *dureté voluptueuse*, sulla sua gestione attiva e organizzata. Questa caratteristica evidente a tutti i critici e ai lettori di Sade, rende particolarmente disponibile la lettera del testo sadiano scelto da Pasolini a un rinvio metaforico verso argomentazioni politiche sull'organizzazione sociale del potere, sulle caratteristiche storiche o attuali del dominio. Quella dei libertini « illuminati » sadiani è « anarchia organizzata ». E Pasolini didascalicamente, ancora una volta, esprime la convinzione che il potere assoluto sia l'unica vera anarchia. La coincidenza di anarchia e dominio (anzi potere fascista, come categoria estrema del dominio) è una formulazione eccessiva, molto sadiana, che bolla appieno la pretesa delle democrazie occidentali, nell'ultimo stadio della società dei consumi, di distribuire agli individui « libertà » e « felicità »: solo chi detiene il potere è realmente libero. Non pare errato rifarsi agli ultimi interventi « corsari » a proposito di *Salò*, anche se il film pasoliniano assume convenzionalmente, fin dalla didascalia iniziale, un fondo storico non attuale (« 1944-45. Nell'Italia settentrionale durante l'occupazione nazifascista »). Il fascismo storico repubblichino è appunto una convenzione contrattata fra autore e pubblico: quel che conta è il collegamento con il fascismo « non fascista » che traluce per Pasolini nelle forme del dominio attuale in Italia. La convenzionalità dell'approccio è evidente dalle prime inquadrature: da una glaciale cartolina illustrata del Garda con tanto di scritta « Salò » si stacca sui quattro protagonisti che firmano nel buio di una stanza il libro dei regolamenti (inquadrato subito dopo in primo piano) e proclamano l'uno all'altro le proprie cariche (« eccellenza », « presidente », « monsignore »).

I libertini di Sade, diventano i padroni « fascisti » di Pasolini, perdono la qualificazione individuale del nome e cognome. Essi si identificano nei ruoli di potere che rappresentano, sono strutture di dominio personificate. Le narratrici mezzane hanno solo il cognome, una caratteristica quasi burocratica, da funzionari. Tutti i giovani invece tendono ad avere un nome preciso: quasi tutte le vittime vengono nominate, anche solo per un attimo (e, in genere, i nomi sono quelli reali degli interpreti). Il gioco è fra un apparato di potere assoluto, vecchio e disumano, e un popolo di giovani, inerme e umanissimo. Il gioco è naturalmente un esercizio di oppressione, fino al totale asservimento e annullamento dei corpi delle vittime; ed insieme l'esercizio di potere si tramuta in fondo in un esercizio di educazione alla rovescia: il genocidio *quasi* completo (come in Sade) serve ad affermare la totalità del potere, e a cooptare un gruppo di « collaborazionisti », destinati alla perpetuazione stessa del gioco del potere. Sicché il rapporto libertini-vittime (e,

anche, signori e popolo) adombra una mostruosa parodia del rapporto padri-figli, presentato nella nuda realtà di tragico scontro di autorità e innocenza, depauperato della presenza dell'elemento materno.
Nel cuore del cinema pasoliniano sta uno straordinario nucleo lirico legato al rapporto padre/figlio: il duo Totò-Ninetto Davoli di *Uccellacci e uccellini* e di un paio d'altre novelle.
L'eccezionale apologo è una sorta di addio ai progetti poetici dei primi film e al sadismo giovanneo del *Vangelo*, con la sua artificiosa e rabbiosa rianimazione lirico-ideologica (un'ispirazione più isterica che mistica?); ed è un addio al togliattismo, si sa, al progetto di una emancipazione del popolo che possa prescindere dallo « sviluppo », è un addio alle lucciole, che in quel momento stavano morendo. Ma questo addio è intonato con una incredibile grazia, con una libertà intellettuale che conosce ancora l'illusione di un riscatto e può autoironizzarsi con sicurezza. Totò e Ninetto vagano in una perigliosa e provvisoria zona di incolto e gaio ateismo religioso e politico, assaporando per poco un'ultima anarchica complicità con la natura e la vitalità in sé. Il rapporto padre-figlio, cioè anche il discorso sul condizionamento culturale-sociale e sui modi dell'autorità, è delineato con dolcissima innocenza. Il padre sottoproletario, a differenza di Accattone, è qui progettato come « fratello » maggiore, compagno che vive le stesse esperienze vitali, elementari, l'amore come la fame, l'oppressione come le funzioni corporali (si confronti con la cupa serie coprofagica di *Salò* la magica lievità dell'episodio della defecazione nei campi di *Uccellacci e uccellini*). In una specie di spasimo lirico irreale, quasi giapponese, nel racconto *La terra vista dalla luna* (in *Le streghe*), la famiglia si ricompone in un nucleo assurdamente « sognato », con Totò, Ninetto e una bellissima madre muta e premurosa. L'equilibrio del breve sogno si spezza subito; *Che cosa sono le nuvole* (in *Capriccio all'italiana*), uno dei vertici misconosciuti del cinema pasoliniano, indica la fine del sogno: il mondo dei « lieti, cui la realtà arride » si tramuta in buffo ma malinconico teatrino di burattini. C'è un furto, una sottrazione di umanità da parte di un burattinaio, ancora non ben identificato, che prosciuga i magnifici e anche tragici impulsi dei sottoproletari e del popolo sognato da Pasolini: l'episodio si conclude con uno straziante fatalismo, estatico e minaccioso. I burattini che contemplano, senza più poterlo spiegare o accettare lietamente (come la Luna contemplata da Totò e Ninetto in *Uccellacci e uccellini*, conosciuta tanto concretamente e « carnalmente », da trasformarsi in una donna vera), il creato bellissimo e inesplicabile, si arrendono culturalmente, sono indizi di un vuoto meccanico che attende ormai di essere riempito da qualche rinascente e agguerrito corvo. Pasolini non può più cavare altro da quei « morti » felici, da quei legni umani e strazianti. Cambia registro (*Edipo Re*).

Di lì a un paio d'anni, sarà ormai la fine della speranza, fine registrata, dopo *Teorema*, in *Porcile*, l'antecedente più sicuro di *Salò*, anzi il vero film sadiano di Pasolini. La disfatta, di fronte alla quale non può più chiudere gli occhi, spinge Pasolini, in questa prima, rapida testimonianza sull'età « senza lucciole », a prospettare un furioso, desolato antistoricismo. Il regresso alla preistoria, il processo cioè di imbarbarimento dell'età contemporanea, sembra sfociare in una sorta di totale critica delle ideologie e dei sistemi conoscitivi dell'età moderna. Contro l'idealismo e il positivismo, ma anche contro l'illuminismo, anche contro Freud e Marx, pare emergere da *Porcile* un deciso rifiuto dell'idea di una superiorità dell'ordine umano rispetto all'ordine naturale, del momento storico-evolutivo dell'universo umano rispetto al momento ripetitivo della natura. I due tempi del discorso del film (l'episodio preistorico, che si svolge in una specie di terra bruciata medievale, e l'episodio moderno, che si presenta inquadrato in statici e opprimenti interni altoborghesi, non molto diversamente da *Salò*) operano nella direzione sadiana, orientandosi verso la disperata metafisica dell'« éternel retour de l'identique » (Klossowski). C'è anche la satanizzazione della natura, operazione in fondo estranea a Pasolini, che semmai ha sempre tentato di suffragare l'idea cristiana della conciliazione possibile di civiltà e natura, a costo di scendere nel regno dei « morti felici », come nella « trilogia della vita ». Come Sade, qui Pasolini, pur presentandolo come isolata e irripetibile ipotesi lirica (quasi uno sfogo personale necessario), critica a fondo il principio di procreazione, l'artificiale costruzione della società e della famiglia, che si sovrappone alla opera della natura « unica prostituta universale ». La storia umana in *Porcile* è, letteralmente, un buco, un vuoto strutturale, volutamente esibito, come una spaventoso crepaccio, fra il mondo terribile dell'inizio e il mondo terribile della fine.
Il ricorso al mito era a questo punto necessario per non annientarsi. *Medea*, che segue subito a ridosso *Porcile*, sembra voler, magari approssimativamente e provvisoriamente, riempire quel vuoto con il contrasto dialettico, ma non storicistico, espresso in modi mitici puri, di due civiltà: quella magico-primitiva e quella storico-razionalistica. Ma anche qui il discorso sembra sfociare in una sconfitta: l'infanticidio di Medea, quasi ritualistico, segna la coscienza della morte della civiltà della Madre, della vita. Ma il mito, generato da un'esigenza morale inarrestabile, rinasce, e rinasce proprio come consapevole « preferenza per un'altra civiltà ». In Pasolini, anche in questa fase di ripiegamento, non viene mai meno quella spinta utopistica, quel progetto di rinnovamento, sempre più disperato, che toglie qualsiasi sospetto di reazionario sguardo all'indietro, nostalgico. Nessuna nostalgia è nella « trilogia della vita », semmai un atteggiamento sospeso e sorpreso, una qualità onirica, che contiene in sé anche il proprio superamento, nella necessità e nella

facoltà evidente di rivelare l'impulso morale e « politico ». Il sogno di Pasolini, nella « trilogia della vita », è proprio, secondo la canonica definizione freudiana, l'« appagamento allucinatorio del desiderio », ma anche il suo svelamento (attraverso l'esercizio cosciente della scrittura). Riaccostandosi a Sade, Pasolini, forse anche un po' estenuato dalla lunga contemplazione del vitalismo violento della protostoria, dell'eros arcaico, fa riaffiorare la « passione politica » e impulsi di rigenerazione. Certamente, tali impulsi non hanno più né carattere elegiaco, né violenza liberatoria: sembrano ormai assurdi, inefficenti, ma, pur sconfitti fin dall'inizio, hanno la forza di riproporsi, non mai come meccanismi automatici (come in tanto cinema « civile »), ma come scelte disperate, che acquistano un'intensità patetica e « oratoria » tanto più sorprendente e provocatoria, quanto più « fuori tono » nel contesto sadiano.
In tal senso sembra esemplare l'emersione improvvisa della parola « Marzabotto », su un cartello stradale, vero soprassalto della memoria storica, che forza illogicamente e simbolicamente l'itinerario dei quattro potenti fascisti nell'« antinferno » (itinerario ben strano, che parte da Salò e, per tornarvi, scende nel cuore dell'Emilia). Il pathos dell'apparizione, che può anche infastidire con la sua elementare brutalità, dovrebbe essere garantito dall'accostamento all'inquadratura immediatamente precedente, un'intensa immagine di dolore, con la ragazza che ha perduto la madre, Renata, in ginocchio, nuda e piangente, con la testa arrovesciata. La morte della Madre è accostata ed equiparata al massacro fascista (avvenuto nei pressi della città natale di Pasolini). E' una cicatrice che si mostra violentemente, una ferita chiusa ma non dimenticata. E la crudeltà del poeta senza più incanti di *Salò* si rovescia per un processo dialettico, già individuato anche dentro le dottrine sadiane, in autentica pietà: il primo delitto del film è l'assassinio sul greto di un fiume di uno dei ragazzi prescelti accuratamente per le orge che tenta di fuggire, contemplato con la consueta voluttuosa apatia dai quattro libertini. La vittima è « Tonna Ferruccio, di Castelfranco, una famiglia di sovversivi »: Pasolini, pietosamente, gli inibisce l'esperienza della degradazione fisica e culturale del sadismo fascista.
Un'altra immagine di rottura del contesto sadiano, violenta e di una retorica struggente, quasi eccessiva, si riporta all'impulso politico, alla inerme ma ineliminabile risorgenza della resistenza antifascista. Uno dei « militi » (Ezio) è sorpreso dai quattro signori a far l'amore con la serva negra e viene abbattuto a colpi di pistola mentre mostra, eretto, nudo e immobile, il pugno chiuso ai carnefici. La trasgressione è qui massima e triplice: sessuale (l'eros « diretto » che infrange la regola sodomitica), antropologica (il collegamento con il « terzo mondo », ultima formulazione del bisogno pasoliniano di minoranze alleate), politica (il grande segno socialista del pugno chiuso). L'intensità della trasgressione è tale da

far paura al film stesso, e ai suoi signori, che indietreggiano, sorpresi, come lo spettatore, prima di annientare anche quest'ultima ribellione. Ma il gesto resta.
Questi e altri pochi momenti in cui il tessuto espressivo così compatto e schiacciante di *Salò* si infrange, rischiando di compromettere quel persistente fantasma idealistico che è l'« unità stilistica », per far balenare lampi brevi e subito spenti d'una luce diversa, servono a ribadire quello a cui la poetica dell'eccesso (dell'antidoto sistematico) dell'ultimo Pasolini tende. *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, anche senza riuscirvi appieno (ma è l'intensità della aspirazione che s'impone), cerca di sanare la frattura adombrata dal poeta, una dozzina d'anni addietro, al momento di tracciare un consuntivo lirico. « Così sfogliai una vana rosa / la rosa privata del terrore / e della sessualità, proprio negli anni / in cui mi si richiedeva d'essere il partigiano / che non confessa né piange ». Qui, in *Salò*, la stessa rosa è sfogliata, ma qui Pasolini sembra essere anche il « partigiano » che non confessa né piange. Il ciglio è asciutto e acuto, e il cuore elegiaco brucia l'autobiografismo doloroso degli abbandoni erotici di un passato cinematografico anche recente. Se Pasolini ha subito il furto delle speranze, egli è qui veramente, come dice nella lieve canzonetta che accompagna *Che cosa sono le nuvole*, « il derubato che sorride » e che perciò « ruba qualcosa al ladro » (mentre « il derubato che piange ruba qualcosa a se stesso »): un'ironia feroce e raffinatamente scoperta si applica periodicamente ai foschi materiali dell'opera (dalla battuta del fioretto alla Madonna, alle banali seppure tremende frasi fatte, tipo « Signore, la prego di rispettare il mio dolore », pronunciate dalla solita Renata « senza mamma », a certe finezze culinarie del girone della merda: interventi che smitizzano situazioni che rischiano di caricarsi sentimentalmente o ideologicamente). Anche attraverso questa ironia, sesso e orrore pur sempre al centro del discorso diventano oggetti politici. Pasolini sembra ritrovare a tratti la qualità straordinaria dell'immagine autoironica del corvo intellettuale di *Uccellacci e uccellini*, che poi è ancora presente e operante, con la sua « voce », nella struttura stessa di *Salò*, rimandando a un altro, ulteriore livello espressivo, forse il più importante.

Retrodatando il proprio intervento sul presente al momento convenzionale del fascismo repubblichino, Pasolini può cogliere le origini di un processo che non è soltanto politico-sociale, ma è, come ha sostenuto più volte, essenzialmente culturale, di violenza culturale. E' la rappresentazione di questa raddoppiata, inflessibile oppressione che sostanzia il film, più che la soddisfazione, in definitiva non certo inebriante e durevole, di definire con un'etichetta infamante (il fascismo) il fenomeno dell'assassinio progressivo di un'idea dell'uomo. Alla fine di *Uccellacci e uccellini*, Totò e Ninetto riescono a liberarsi del corvo (ma, si sa, incombe il pericolo di

un'assimilazione organica, allora solo vagamente e ironicamente prospettata da Pasolini), anche se soccombono di fronte al padrone coi cani (simili in qualche modo ai potenti di *Salò*); quando quest'ultimo riuscisse ad arricchire il proprio bestiario con un corvo al proprio servizio, magari recalcitrante, per i due innocenti non ci sarebbe scampo. E' questa tragica ipotesi che si realizza nella ultima opera.

Man mano che si procede, di girone in girone, nell'universo chiuso e infernale di *Salò*, si precisa sempre di più un colossale repertorio di riferimenti culturali. Si va da anacronismi studiati e sostenutissimi come Klossowski e Barthes (e prima ancora la nota bibliografica inserita nei titoli di testa), a strizzatine d'occhio allusive (ruffiane che si chiamano Evola, professori depravati che si chiamano Gentile, ministri Missiroli...). Ecco interi brani, riportati in originale, recitati in francese e in tedesco, con filologica accuratezza, come una poesia di Gottfried Benn; ecco problematici e mirabili excerpta dai « Cantos » di Ezra Pound, tremendi nella loro qualità di intimidazione, avvicinarsi alle più efferate torture finali; ecco pareri riferiti a Baudelaire e quindi dottamente corretti come opera di Nietzsche, quindi collegati audacemente a San Paolo, quindi usati come erudita battuta di spirito salottiera, rovesciata infine in uno sberleffo abbastanza spiritoso (« C'est du dada » « Canta quel motivetto che mi piace tanto / e che fa da-da-da-da, dadà »). In questo ultimo caso Pasolini rivela, uno dopo l'altro, i vezzi, sterili e truci, dell'esibizione intellettuale borghese: il ricorso all'autorità riconosciuta di un valore universale, che può anche servire a sottrarsi alla necessità di una formulazione autonoma, troppo « pericolosa »; la correzione erudita, che può tendere a umiliare l'interlocutore quindi ad affermare i propri « valori »; l'aspirazione al discorso universale, metastorico (San Paolo) che vorrebbe denotare presuntuosamente il possesso quasi assoluto della conoscenza e quindi del mondo; la riduzione a esibizione spiritosa del discorso culturale, che blocca, in una dimensione di raffinata giocondità libresca o di aristocratico impiego del kitsch, i rischi di un impegno intellettuale troppo radicale.

Anche Sade rientra in questo quadro: Pasolini non *riduce per lo schermo* « Les 120 journées de Sodome », lo *cita* sullo schermo. I numerosi brani letteralmente tolti dal testo sadiano sono riportati con quasi meticolosa oggettività. Sade (la *lettera* di Sade) non costituisce il vero discorso, ma il « teatro del discorso » di *Salò*, a differenza di *Porcile*, dove naturalmente era occultata la lettera. La figura principale del processo espressivo di *Salò* è, insomma, la *citazione*, svelata nella sua qualità repressiva e autoritaria. Il citazionismo sovrabbondante, e perfino pedantemente ostentato, corrisponde allo spietato reperimento delle reliquie politiche, etniche, religiose praticato da Pasolini nel corpo dell'opera. Il citazionismo, come procedimento conoscitivo o retorico, raramente è stato

smascherato con tanta violenza, come strumento di oppressione linguistica e culturale. La citazione, come esercizio di potere, irresistibile tentazione di ogni intellettuale dell'età della fine, rivela anche il processo, tragicamente avvertito in tutto il secolo, della inevitabile strumentalizzazione « fascista » e « criminale » dell'arte, e, nel peggiore dei casi, la demonizzazione degli artisti. La persistenza della resa al demonio di Faust non potrebbe essere più netta. Questa tragedia culturale (che non riguarda soltanto la letteratura, prima meretrice ideologica, ma coinvolge, in *Salò*, l'ambiente figurativo, un po' bislaccamente arieggiante al macchinismo monumentale di Léger, e il *collage* — al solito prezioso — dei brani musicali) si compie anche e soprattutto nell'accostamento (e nella integrazione) delle più acute e feconde intuizioni letterarie alle barzellette di sconcia banalità del potente libertino fascista. L'inferno pasoliniano è l'inferno sadiano *più* l'apocalisse della cultura, che è un suo tema centrale, il nucleo più doloroso e coinvolgente. Pasolini stesso non può sottrarsi al manierismo ipercosciente di larga parte dell'arte contemporanea: già esercizi manieristici non più recenti, come l'artificio magmatico, l'ecumenismo figurativo e sonoro, oltre che ideologico, del *Vangelo secondo Matteo* introducevano sospetti in tal senso. Molto diverso era stato agli inizi l'uso, isolato e puntuale, non eclettico, di certi materiali artistici preesistenti, « citati » (ma la parola è impropria, vista la trasfigurazione linguistica che il contesto lirico del primo Pasolini opera): la musica classica, la scoperta ricostruzione di immagini tradizionali d'arte religiosa, lo stesso gergo delle borgate (d'altronde, Pasolini è sempre di una estrema lucidità, sa scegliere modelli rivelatori: se deve immaginare una crocifissione filmata da un Orson Welles sornione e stanco, si rifà non, mettiamo, a Masaccio, ma al Rosso Fiorentino, al manierismo storico). Dopo un altro complesso e non totalmente decantato esperimento di manierismo arcaico, come *Medea*, Pasolini aveva cercato, parallelamente alla ricerca di una lontana, primigenia e quindi « morta » vitalità, del sesso e dell'idea dell'uomo, un'ipotesi di creatività innocente, naturale, nell'arte d'oggi del tutto perduta o parodiata da finti impulsi *naïfs* (non presenti anche in certo Pasolini, quando la tensione si allenta). Nella « trilogia della vita » egli progetta una fecondità intellettuale e narrativa fine a se stessa, forzando e anche deviando certi obiettivi (la gioia del raccontare per il raccontare), nel Giotto-Pasolini del *Decameron* o nel Chaucer-Pasolini dei *Racconti di Canterbury*: al fondo del gioco disincantato e un po' civettuolo, così privato, sta la coscienza terribile di un'impotenza, l'incapacità ormai assoluta di essere un artista angelico. L'impossibilità straziante di essere un classico, un sereno, è ribadita e svelata con sincerità completa nel *Salò-Sade*. E questa coscienza disperata si autoironizza — attraverso la reiterazione mostruosa e oppressiva della pratica della citazione — nella scrittura vera e propria.

La struttura compositiva di *Salò o le 120 giornate di Sodoma* è nitida e trasparente, presentandosi in una specie di lineare « sezione anatomica » con i sistemi organici esibiti, e così le articolazioni, le fratture volontarie, le ferite interne. La scansione semplice e dura di *Salò* contrasta con la composita elaborazione strutturale degli ultimi film, giocati su incastri studiatissimi, quasi inestricabili nel magnifico gioco di scatole cinesi del *Fiore delle Mille e una notte*, e contrasta con la pur icastica opposizione frammentata e intrecciata dei due livelli narrativi di *Porcile* (dove si sfocia in una specie di onirismo allucinato: non si sa se è la preistoria a sognare l'apocalisse del benessere, o viceversa). La limpidezza straordinaria di *Salò* si collega a quella di *Uccellacci e uccellini*, e produce certamente l'opera pasoliniana più alta e più bella di questo decennio: di quel film *Salò* ritrova la radicale, rivoluzionaria anarchia espressiva, riscrivendola in uno spazio diverso, in un teatro claustrofobicamente sofferto. L'« antinferno » conserva ancora lo spazio libero (anzi, vuoto) di *Uccellacci e uccellini*: è un vestibolo rosselliniano, calato nell'apocalisse spaziotemporale del neorealismo, al di qua della finzione. Ma appena vengono pronunciate a voce alta le regole che presiedono alla « recita » delle orge fasciste, sulla soglia della villa, si chiude lo spazio esterno e si apre lo spazio interno dell'anarchia-dominio, uno spazio *teatrale*. Nel momento in cui accetta il modulo ricorrente della citazione come produttore di senso e non di sentimento, rivelandone puntualmente i meccanismi, Pasolini accetta di qualificare come finta e teatrale la sua scrittura. La citazione, già di per sé, sottintende un *copione*. L'antichissima festa collettiva, in cui l'ordine naturale e sociale veniva violato, e in cui il piacere (la « vendetta della natura ») si liberava del pensiero, in un rito comune, si riduce a una commedia con lo sviluppo dell'età dei lumi e della soggettività. « Il piacere diventa oggetto di manipolazione, fino a sparire, da ultimo, nelle disposizioni e nei preparativi ». Questa dimensione ludicoteatrale che il fondamentale saggio di Adorno e Horkheimer « Juliette, o illuminismo e morale » (non citato peraltro nella nota bibliografica pasoliniana) argomenta e rivela, è colto e dilatato da Pasolini fino a diventare principio di scrittura, disciplina formale.
I tre « gironi » in cui si suddivide il tempo narrativo del *Salò-Sade* iniziano tutti con l'immagine rivelatrice della donna allo specchio. Gli specchi si ritrovano varie volte davanti e di fianco ai personaggi, ma senza quasi mai assumere il ruolo privilegiato di materiali significativi, centrali. L'inizio di ogni girone è invece illuminante: il silenzio che si crea intorno alla donna che si specchia e si prepara a recitare la sua parte è un esplicito invito allo spettatore a guardare « dietro le quinte », mentre il copione è fermo, le battute successive della commedia, fittissime e intense, sono ancora da pronunciare, e la musica di scena tace. Nel « girone delle ma-

nie » la signora Vaccari (la sensazionale Hélène Surgère-Laura Betti) si specchia in un malizioso ritratto floreale, gaia e lucente, come una soubrette, con il vistoso fiore fra i capelli, la toilette iperbolicamente vasta e vaporosa: di lì a poco scenderà la scala lunga e imponente, come una di quelle scalinate che compaiono in fondo ai palcoscenici dei teatri di rivista italiani degli anni quaranta o delle Folies Bergère (e infatti la scala è in fondo al « palcoscenico dell'azione », scendendo ad aprirsi nel grande salone delle orge, con il suo pubblico già disposto ai lati). Il « girone della merda » inizia con un meraviglioso momento poetico: la signora Maggi (Elsa De Giorgi), la narratrice destinata a officiare il rito mortale della coprofagia, in un elegante abito nero, come da lutto, si acconcia alla grande specchiera, mentre il silenzio della villa è rotto da tuoni lontani, dal ronzio minaccioso d'un aereo di guerra. Il « girone del sangue » si apre invece sul rispecchiamento grottesco dei tre signori libertini laici, travestiti in abiti donneschi, che si apprestano a sposarsi in un ultima parodia del matrimonio e della festa primitiva.
La condizione teatrale del linguaggio del Pasolini di *Salò* emerge anche dalla qualità stessa delle immagini. Gruppi fermi, quasi estatici, a volte; azioni ridotte al disegno essenziale; lunghe narrazioni di fatti mostruosamente dinamici, ma frenati e fissati una volta per sempre nella parola (il contrario del procedimento della evocazione mobile a incastro nel *Fiore delle Mille e una notte*). L'immobilità dello spazio è assoluta: il movimento è liberissimo, anarchico, violento, ma sempre circoscritto dai limiti invalicabili del « palcoscenico ». La più estrema formulazione di questo partito preso liguistico è l'ormai famosa contemplazione dei delitti finali attraverso un canocchiale, sicché gli spaventosi controcampi sono visibilmente limitati da una sagoma scura.
Quest'ultima intuizione, che ad alcuni piace perché sembra « allontanare » l'orrore, ne sottolinea la qualità strumentale e artificiale e in definitiva anche « comica » (in un fantastico lampo grottesco tre libertini fascisti danzano freneticamente come in un filmetto antico di Mack Sennett). La fissità delle inquadrature che si alternano in un automatismo diabolico e inarrestabile, *quasi* fino alla fine, sembra davvero a volte memore dei grandi studi finti dei film muti, con la fissa monumentalità ambientale dei loro interni. E lo spazio interno del *Salò* pasoliniano, forzandosi non di rado — sotto la spinta di un obbiettivo « artificiale » — in una curva concava, si presenta con vitrea e mortale evidenza. Tutto è sottoposto a questo processo di congelamento espressivo. Niente pare sufficientemente dirompente per uscire da questa sfera glaciale. Come poche altre volte, anche in un autore così lucido come Pasolini, il programma ideologico si è legato all'esercizio della scrittura. In un giro di rimandi continui e scoperti, si trascorre dalla sessualità all'orrore politico, all'oppressione culturale, all'intensità di una

scrittura qualificante. E' come sfogliare un fiore, una rosa, al cui centro si rivela infine l'inestinguibile profumo dell'utopia.

Nell'« antinferno », Ezio, il ribelle, che ha una bellezza classica araldica, quasi da cartellone socialrealista, più che aderire alla riconoscibile tipologia pasoliniana, viene salutato in un paio di strazianti, laconiche inquadrature da un bambino, mentre viene portato via dai fascisti (« Ciao, Ezio » — « Ciao, Luigi »). La calma, rassegnata impotenza di fronte all'autorità oppressiva non esclude un contatto estremo, vitale, umano; il poeticissimo saluto al piccolo Luigi è il saluto di un condannato a morte a un testimone ancora inconsapevole. Ma c'è anche un muto, disperato passaggio di consegne. Forse l'« idea dell'uomo che compare nei grandi mattini dell'Italia », qui colti di sbieco, in un pudico brivido, destinata a morire venti-trent'anni più tardi, (ma, s'è visto, la convenzione delle date è fragilissima e strumentale), potrà trovare in questo bambino pulito, contadino, una sua ultima, definitiva incarnazione. Pasolini non lo proclama, naturalmente: *Salò* è la registrazione di una sconfitta, di una morte. Ma nei margini teneri del testo, che paiono sfuggire alla « maledetta lucidità » del cuore straziato dell'autore, si colgono frammenti d'utopia, briciole estreme di speranze immense e troppo generose, che non sono per chi sappia raccoglierle reliquie inerti. Ecco allora un'altra reliquia « scandalosa » nell'inferno di *Salò-Sade*: la fotografia di un ragazzetto ciclista, simile a quei giovani lieti che si vedono per un attimo scorazzare nell'« antinferno », prima di cadere nelle mani dei repubblichini, sulle loro antiche, amatissime biciclette. La fotografia, trovata sotto il cuscino di una fanciulla-schiava di Salò, è un nuovo povero segno di una persistenza ideale.
Pasolini nel suo ultimo film non prospetta una rigenerazione solo con l'eccesso, l'antidoto, spingendo l'orrore all'estremo limite. La sua utopia non è solo nella disperazione troppo lucida e disperata della sua scrittura, ma nell'ambiguità misteriosa, per nulla consolatoria, di certi gesti, come quello meraviglioso e quasi ermetico del finale. Pur votandole alla disfatta, Pasolini propone tre ribellioni esemplari: la ribellione della religione (il grido d'invocazione finale), la ribellione della politica (il pugno chiuso), la ribellione della morte (il silenzioso suicidio polemico della pianista). Manca la ribellione della « cultura ». Su questo livello sembra non esserci riscatto al patto faustiano. Eppure un dubbio si insinua, quando la macchina da presa si sposta dallo schienale della sedia di un carnefice, intento ad osservare dalla finestra le torture più spaventose (lo schienale è in controluce, minaccioso), su due ragazzi « collaborazionisti », che sembrano ormai aver completato la loro terribile educazione. La scrittura registica sembra suggerire un vero e proprio spostamento anche ideale, sottolineato dall'interpolazione, nella sequenza dei due ragazzi, dell'inquadratura fissa e breve del

libertino alla finestra, quasi ad allontanarne l'immagine, che infatti perde peso e consistenza. I due ragazzi, in divisa fascista, sono due tipici « angeli dei padroni », « santi, candidi, barbari » (lo prova un particolare bellissimo di poco precedente, quando il gruppetto dei superstiti, cioè dei collaborazionisti, degli angeli-barbari, si divide: gli uni salutano misteriosamente e fraternamente gli altri, come se andassero alla guerra, come schiacciati da un dovere pesante ma indiscutibile; e in verità scendono *solo* in cortile ad aiutare nelle torture i padroni e i loro militi). La musica fintamente vitale di Carl Orff, sinistra parodia della felicità arcaica, viene brutalmente soppressa: al suo posto, girando la manopola di una radio, un ragazzo sostituisce un ballabile, candido, svergognato. E' lo stesso ballabile che accompagna la prima narrazione sadica, la prima orgia (nonché i titoli di testa): ma qui l'uso che i due ragazzi fanno di questa facile musichetta è semplice, diretto. I due, goffamente, candidamente, ballano fra loro. E alla domanda di uno di essi (« Come si chiama la tua ragazza? ») l'altro risponde con un nome altissimo e semplice, terribile e naturale, sul quale si conclude l'intero film: « Margherita ».

Margherita è fiore, è amore. E Margherita è il nome del riscatto faustiano. In un film che è una spietata radiografia della corruzione demoniaca della cultura e degli artisti, questo nome è l'indizio sicuro di una disperata, ultima fede nella possibile salvezza della cultura stessa e del mondo. Occorrerà naturalmente « diseducare » i giovani « angeli dei padroni », compiere un terribile rito di esorcismo antisadico e antifascista, con i suoi olocausti anche oscuri e feroci (lo è già il « dramma popolare » della morte di Pasolini, forse). Già la visione di *Salò*, — come la conoscenza di Sade, a un altro livello —, con la sua intransigenza mortuaria, può essere una cerimonia d'esorcismi.

VIRGILIO FANTUZZI
LA « VISIONE RELIGIOSA »

« L'angel di Dio mi prese, e quel d'inferno
gridava: O tu del ciel, perché mi privi?
Tu te ne porti di costui l'etterno

per una lacrimetta che 'l mi toglie;
ma io farò de l'altro governo! »
(Dante, **Purgatorio**, canto V)

Da « L'usignolo della Chiesa Cattolica » a « La religione del mio tempo »

Durante l'infanzia e l'adolescenza, Pasolini ha subìto il duplice influsso della madre, donna di profonda sensibilità e di sinceri sentimenti cristiani, e del padre che, pur salvaguardando una religiosità formale, era sostanzialmente laico. Dati i numerosi cambiamenti di residenza, non è cresciuto, come molti suoi coetanei del Nord Italia, all'ombra di un campanile. Non era cresimato [1]. Verso i 14 anni di età ha attraversato una breve crisi mistica, a proposito della quale non si hanno dati precisi al di fuori di vaghi accenni in qualche poesia. « Io davo a Cristo / tutta la mia ingenuità e il mio sangue » [2]. Questa frase fa da contrappunto a un'altra: « Un uomo fioriva » [3], riferita ad una seconda nascita spirituale, gli anni dell'esilio a Rebibbia, che videro sorgere dalle ceneri dell'esteta raffinato, erede della più squisita tradizione letteraria novecentesca (Sbarbaro, Ungaretti, Montale...), il poeta civile. Ma non anticipiamo.
Fecondissimo scrittore di versi fin dagli anni dell'adolescenza, Pasolini innesta la sua prima produzione letteraria (« Poesie a Casarsa » uscì, a spese dell'autore, presso la Libreria Antiquaria, del signor Landi, a Bologna, e fu recensito da Gianfranco Contini) sul tronco dell'ermetismo. « C'è stato un periodo di questa nostra storia — dirà più tardi — in cui l'unica libertà rimasta pareva essere la libertà stilistica; il che implicava passività sul fronte esterno e attività sul fronte interno. Ma non poteva trattarsi che di una libertà illusoria, se, in realtà, l'involuzione antidemocratica fascista era effetto della stessa decadenza dell'ideologia borghese, liberale

[1] Pasolini ha ripetuto più volte di non aver ricevuto la Cresima, e di non essere iscritto al PCI. In queste forme "privative" di auto-presentazione si può forse ravvisare una certa compiacenza, da parte sua, nell'ostentare uno stato anagrafico da "apolide".
[2] *La religione del mio tempo,* nel volume omonimo.
[3] *Il pianto della scavatrice,* in « Le ceneri di Gramsci ».

e romantica, che aveva portato all'involuzione letteraria di una ricerca stilistica a sé, di un formalismo riempito solo della propria coscienza estetica »[4].

Di questa esperienza sul « fronte interno » fanno parte le emozioni che il giovane poeta avverte vivissime nei confronti dell'ambiente friulano, con un processo di identificazione che gli fa intravvedere la possibilità di incarnare la voce anonima che risuona nel canto popolare. Domina, al di sopra di questi sentimenti, la « sensuale nostalgia » che lo spinge a citare i versi di Peire Vidal posti come epigrafe alla sua prima raccolta di poesie friulane: « Con il respiro tiro verso di me l'aria / che io sento venire di Provenza: / tutto quanto è di laggiù mi dà piacere »; e gli farà tornare alla mente, quando più tardi rievocherà gli anni lontani del suo apprendistato letterario, le parole di Machado: « Mi joventud, veinte años en tierra de Castilla ». Provenza o Castiglia dello spirito, il Friuli è per Pasolini la terra indissolubilmente legata ai ricordi più dolci della sua infanzia. « Io sono uno spirito di amore, che al suo paese torna di lontano »[5].

Parlando di se stesso in terza persona, Pasolini non esiterà a definire la sua poesia giovanile in lingua friulana nei termini di un « regresso » per altro inevitabile. « Egli si trovava in presenza di una lingua da cui era distinto: una lingua non sua, ma materna, non sua, ma parlata da coloro che egli amava con dolcezza e violenza, torbidamente e candidamente; il suo regresso da una lingua a un'altra — anteriore e infinitamente più pura — era un regresso lungo i gradi dell'essere.

« Ma era questo il suo unico modo di conoscenza: se alle origini della sua sensualità c'era un impedimento a una forma di conoscenza diretta dall'interno all'esterno, dal basso all'alto — l'effusione, il calore puro e accecante dell'adolescenza; se uno schermo era caduto tra lui e il mondo verso cui provava una così violenta, infantile curiosità.

« Non potendo impadronirsene per le vie psicologicamente normali del razionale, non poteva che reimmergersi in esso: tornare indietro: rifare quel cammino in un punto del quale la sua fase di felicità coincideva con l'incantevole paesaggio casarsese, con una vita rustica, resa epica da una carica accorante di nostalgia. Conoscere equivaleva a esprimere. Ed ecco la rottura linguistica, il ritorno a una lingua più vicina al mondo »[6].

La visione religiosa, in questa fase dell'esperienza letteraria di Pasolini, coincide con la religiosità per così dire naturale dei contadini friulani, col loro modo arcaico di riferirsi al cristianesimo contaminandolo con i miti preesistenti delle divinità campestri e coi riti della fertilità. A ciò si aggiunge, nel poeta, una sensibilità

[4] *La libertà stilistica,* in « Passione e ideologia ».
[5] *Canto delle campane,* in « La meglio gioventù ».
[6] *La poesia dialettale del Novecento,* in « Passione e ideologia ».

che lo spinge a contemplare nel « mistero contadino » il riflesso di un più vasto rapporto di comunione religiosa con la Natura, alla maniera di un mistico che intravvede in ciò un segno tangibile della Salvezza. Cristo si inserisce in questa visione con la sua immagine di Crocifisso attorniata da una schiera di angeli, santi e demoni, ma alla figura di Cristo si sovrappone quella di Adone, mentre la lira del giovane poeta è sfiorata soprattutto dallo spirito di Narciso.

Cristo il tuo corpo
di giovinetta
è crocifisso
da due stranieri.
Sono due vivi
ragazzi e rosse
hanno le spalle,
l'occhio celeste.
Battono i chiodi
e il drappo trema
sopra il tuo ventre [7].

Estetismo spirituale, autolesionismo, desiderio di esporre agli occhi indiscreti del mondo le proprie intime piaghe. La poesia di Pasolini si nutre, fin dalle sue più acerbe espressioni, alla fonte, che appare inesauribile, della sua infelicità di uomo come quando confessa alla madre:

Tu, sola,
davi la solitudine
a chi, nella tua ombra
provava, per il mondo,
un troppo grande amore [8].

Come ha detto Alberto Asor Rosa, « Pasolini non teme, anzi reclama lo scandalo, ed è spesso animato dal desiderio di apparire al giudizio del mondo carico di tutte le colpe e di tutti i peccati: le opere giovanili sono da questo punto di vista assai più scoperte, assai più ingenuamente esplicite di quelle successive, e forniscono la prova (quasi la traccia appena appena ricoperta dalla parola poetica) di tutta una serie di processi segreti della psiche, attraverso i quali il poeta arriva a costituirsi un carattere, inclinazioni naturali fortissime, un ben determinato atteggiamento umano e passionale, molto più resistente, anche in seguito, delle primitive convinzioni letterarie » [9].

Il « troppo grande amore », che è causa di tormento al giovane poeta, ha origini traumatiche, a proposito delle quali Pasolini forni-

[7] *La Passione,* in « L'usignolo della Chiesa Cattolica ».
[8] *Memorie,* ivi.
[9] « Scrittori e popolo », Samonà e Savelli, Roma 1965, pp. 435s.

rà indicazioni autobiografiche precise nel seguito della sua attività letteraria. Il trauma familiare, subìto nella prima infanzia, è connesso non solo con la « diversità » della quale Pasolini parlerà a lungo, ma investe tutta la sua sensibilità esasperata, eccessiva (senza la quale non avremmo avuto, probabilmente, il poeta e il cineasta geniale), e si traduce nella visione religiosa abnorme, della quale parla Gian Carlo Ferretti commentando *L'usignolo della Chiesa Cattolica.*

« Un Dio autoritario e un Cristo 'diverso'; una Chiesa irreligiosa, spietata e peccatrice (la Chiesa ufficiale come istituzione repressiva), e una religiosa eresia dell'innocenza, della purezza e della libera 'passione', a quella stessa Chiesa contrapposta (una religiosità che si emblematizza in un Friuli giovane e materno). Per cui l'essere 'diverso' (in un senso che riguarda anche, ma non più solamente, il livello privato) si configura come 'peccato innocente' rispetto alla falsa religiosità colpevole della Chiesa istituzionale » [10].

Visione religiosa certo distorta e teologicamente contraffatta, con inflessioni dissonanti che rivelano inclinazioni allo scisma, all'eresia, alla bestemmia; ma della cui mistificazione Pasolini sembra non rendersi conto se, come farà alcuni anni più tardi, giunge a rimproverare alla Chiesa di aver tradito quel suo lontano sogno di incontaminata purezza.

Eppure, Chiesa, ero venuto a te.
Pascal e i Canti del Popolo Greco
tenevo stretti in mano, ardente come se
il mistero contadino, quieto
e sordo nell'estate del quarantatre,
tra il borgo, le viti e il greto
del Tagliamento, fosse al centro
della terra e del cielo... [11].

A qualificare la religiosità di Pasolini in quel momento determinante della sua evoluzione spirituale (l'estate del quarantatre) basta la sensazione di trovarsi « al centro della terra e del cielo ». Un'espressione simile ritornerà nella descrizione di un altro momento, non meno determinante, della sua crescita interiore.

Povero come un gatto del Colosseo,
vivevo in una borgata tutta calce
e polverone, lontano dalla città
e dalla campagna, stretto ogni giorno
in un autobus rantolante:
e ogni andata, ogni ritorno

[10] Pasolini: « L'universo orrendo » Editori Riuniti, Roma 1976.
[11] *La religione del mio tempo,* cit.

era un calvario di sudore e di ansie [...]
Un'anima in me, che non era solo mia,
una piccola anima in quel mondo sconfinato,
cresceva, nutrita dall'allegria
di chi amava, anche se non riamato.
E tutto si illuminava a questo amore.
Forse ancora di ragazzo, eroicamente,
e però maturato dall'esperienza
che nasceva ai piedi della storia.
Ero al centro del mondo, in quel mondo
di borgate tristi, beduine,
di gialle praterie sfregate
da un vento sempre senza pace... [12].

Momenti lontani l'uno dall'altro come lo sono l'adolescenza dalla maturità, l'acerba inconsapevolezza dalla consumata esperienza della vita, ma dominati da un unico segno: la presenza del sacro. Sono due visioni dell'esistenza che, nell'ottica di Pasolini, assumono il medesimo spessore di religiosità: la religiosità metastorica del « mistero contadino » e quella storica attinta ad una nuova consapevolezza ideologica. « Un'anima in me cresceva ». Tra i due momenti c'è di mezzo, come una nuova Rivelazione, la « luce della Resistenza », la partecipazione alle lotte dei braccianti friulani contro i latifondisti nei « giorni del Lodo De Gasperi », la lettura di Marx e Gramsci, l'emigrazione verso la capitale, una parentesi di forzata inattività protratta fino alle soglie della disperazione.
Le vicende della vita di un uomo di lettere, ancora in formazione, nel crogiolo degli anni quaranta... Guardando a distanza verso il periodo della sua estetica partecipazione alla religiosità dei contadini friulani, Pasolini può dire:

Fu una breve passione. Erano servi
quei padri e quei figli che le sere
di Casarsa vivevano, così acerbi,
per me, di religione: le severe
loro allegrezze erano il grigiore
di chi, pur poco, ma possiede;
la chiesa del mio adolescente amore
era morta nei secoli, e vivente
solo nel vecchio, doloroso odore
dei campi. Spazzò la Resistenza
con nuovi sogni il sogno delle Regioni
Federate in Cristo, e il dolceardente
suo usignolo... Nessuna delle passioni
vere dell'uomo si rivelò
nelle parole e nelle azioni
della Chiesa [13]

[12] *Il pianto della scavatrice*, cit.
[13] *La religione del mio tempo*, cit.

Segue una dura requisitoria contro le colpe, vere o presunte, della Chiesa, pronunciata con enfasi, quasi ad ostentare una patente laica di recente acquisizione.

Guai a chi crede
che la storia ad una eterna origine
— per candore piuttosto che per fede —
si sia interrotta, come il sole
del sogno; e non sa che è erede
la Chiesa di ogni secolo creatore,
a difenderne gli istituiti beni,
l'orribile, animale grigiore
che vince nell'uomo luce e tenebra!
Guai a chi non sa che è borghese
questa fede cristiana, nel segno
di ogni privilegio, di ogni resa,
di ogni servitù; che il peccato
altro non è che reato di lesa
certezza quotidiana, odiato
per paura e aridità; che la Chiesa
è lo spietato cuore dello Stato [14].

C'è forse troppa foga, troppo impeto predicatorio nello sdegno gridato... Effetto, anche questo, di « un troppo grande amore »? Oppure veemenza riformatrice di chi vorrebbe ricondurre la Chiesa alla purezza delle origini, come se nella storia del suo bimillenario sviluppo un ingranaggio si fosse inceppato, arrestandone il cammino alle soglie di qualche secolo oscuro? Sembra che Cristo stesso torni a rimproverare ai suoi seguaci di aver tralignato dall'insegnamento evangelico. C'è, nel dire del poeta, nelle ossessive iterazioni che ricorrono nei versi martellanti, nell'asserire che « questa fede cristiana » è « borghese », il segno di un accoramento ingenuo e appassionato. Non è possibile ricondurre questo sfogo risentito alle dimensioni di un pretesto demagogico, come se la Chiesa fosse il falso bersaglio di colpi destinati non già agli esponenti della gerarchia, ma a un gruppo di uomini politici che si dicono falsamente cristiani...

Così la mia nazione è ritornata al punto
di partenza, nel ricorso dell'empietà
e chi non crede in nulla, ne ha coscienza,
e la governa [...]
Qui, tra le case, le piazze, le strade piene
di bassezza nella città in cui domina
ormai questo nuovo spirito che offende
l'anima ad ogni istante, — con i duomi,
le chiese, i monumenti muti nel disuso
angoscioso che è l'uso d'uomini

[14] *La religione del mio tempo*, cit.

che non credono — io mi ricuso
ormai a vivere... [15].

L'indignazione del poeta raggiunge, in queste espressioni, l'intensità delle invettive con le quali i profeti dell'Antico Testamento rimproveravano al popolo d'Israele le sue fornicazioni con gli idoli dei cananei. Ma i profeti biblici parlavano, si sa, in nome di Dio. In nome di chi parla Pasolini? Da dove nasce la sua esasperata protesta? E' opportuno notare che l'argomento del poemetto « La religione del mio tempo », dal quale sono tratti i versi qui riferiti, non è di ispirazione strettamente religiosa; allo stesso titolo che « Le ceneri di Gramsci », il componimento appartiene alla musa civile di Pasolini; il tema religioso si intreccia a considerazioni di carattere politico per via di quella contaminazione, non solo stilistica, che è una delle caratteristiche fondamentali dell'attività del poeta.

Tutto mi dà dolore: questa gente
che segue supina ogni richiamo
da cui i suoi padroni la vogliono chiamata,
adottando, sbadata, le più infami
abitudini di vittima predestinata;
il grigio dei suoi vestiti per le grige strade;
i suoi grigi gesti in cui sembra stampata
l'omertà del male che l'invade... [16].

A questa sorta di delusione cosmica, succeduta alla breve esaltazione panica dell'estate friulana, non offre un contributo meno rilevante lo spettacolo che gli stessi compagni di strada di Pasolini, gli intellettuali marxisti, danno di sé...

Se guardo in fondo alle anime
delle schiere di individui vivi
nel mio tempo, a me vicini o non lontani,
vedo che dei mille sacrilegi possibili
che ogni religione naturale
può enumerare, quello che rimane
sempre, in tutti, è la viltà...
Nessuno sa sentire vera passione:
ogni sua luce subito s'oscura
come per rassegnazione o pentimento
in quell'antica viltà... [17].

Lo « spettacolo orrendo » della rinuncia alla lucidità nella coscienza, alla tensione morale, alla coerenza nella vita, si svolge sullo

[15] *La religione del mio tempo*, cit.
[16] Ivi.
[17] Ivi.

sfondo dello scempio che la speculazione edilizia dissemina nelle zone della periferia.

Intorno a questo interno dominio
della volgarità, la città si sgretola
ammucchiandosi, brasiliana o levantina,

Come l'espansione di una lebbra
che si bea ebbra di morte sugli strati
dell'epoche umane... [18].

Lo zelo, forse eccessivo, che il poeta pone nella ricerca puntigliosa dei motivi di scandalo, fa pensare ad una sorta di amaro compiacimento, come se tutto nascesse da una piaga segreta e profonda, mai rimarginata, lo stesso trauma che lo faceva sanguinare, adolescente, nei campi del Friuli [19].

L'atteggiamento moralistico di Pasolini nasce da un suo dramma privato avvertito come problema morale. Alberto Moravia, che ha avuto col poeta e regista una lunga frequentazione, ritiene che egli non sia mai riuscito a liberarsi interamente da un senso di colpa dovuto al fatto di avere adottato, suo malgrado e, forse, senza rendersene conto, il punto di vista negativo della società italiana sull'omosessualità [20]. Il problema si era già presentato, come si è visto, fin dall'epoca delle poesie giovanili, percorse da un fremito di ribellione che nasceva da un senso di disagio interiore.

E' inutile: non vedi
lo smorto compromesso?
Sii dunque l'ossesso
che non cerca rimedi.

L'illecito t'è in cuore
e solo esso vale,
ridi del naturale
millenario pudore [21].

Dalla necessità di dare scandalo alla volontà di sentirsi scandalizza-

[16] *La religione del mio tempo*, cit.

[19] Destò scalpore, a suo tempo, la pubblicazione di un epigramma di Pasolini ingiurioso alla memoria di Pio XII, nel quale il poeta rimproverava al defunto pontefice di non aver fatto nulla per alleviare la miseria dei poveri che si addensavano alle soglie del Vaticano. « Ci sono posti infami, dove madri e bambini / vivono in una polvere antica, in un fango d'altre epoche. / Proprio non lontano da dove tu sei vissuto, / in vista della bella cupola di San Pietro, / c'è uno di questi posti, il Gelsomino... » *(A un Papa,* in « La religione del mio tempo). Vedi anche l'inizio de *Il Rio della Grana,* in « Alì dagli occhi azzurri ».

[20] In « Il Corriere della sera » del 6 dic. 1975.

[21] *L'illecito,* in « L'usignolo della Chiesa Cattolica ».

to il passaggio avviene attraverso un ribaltamento delle posizioni, in una gara a rovescio contro una società iniqua, dalla quale il poeta si sente ingiustamente condannato. A ciò si aggiunge il dispiacere di sapersi escluso dalla festa della vita che solo per gli altri si rinnova perennemente gaia.

Io, cupo d'amore, e, intorno, il coro
dei lieti, cui la realtà è amica.
Sono migliaia. Non posso amarne uno.
Ognuno ha la sua nuova, la sua antica

bellezza, ch'è di tutti: bruno
o biondo, lieve o pesante, è il mondo
che io amo in lui — ed accomuno,

in lui — visione d'amore infecondo
e purissimo — le generazioni,
il corpo, il sesso. Affondo

ogni volta — nelle dolci espansioni,
nei fiati di ginepro — nella storia,
che è sempre viva, in ogni

giorno, ogni millennio [22].

Pasolini è esplicito nel parlare della situazione in cui è venuto a trovarsi, come è preciso nell'individuare le radici psicologiche della sua « diversità ».

Il mio amore
è solo per la donna: infante e madre.
Solo per essa impegno tutto il cuore.

Per loro, i miei coetanei, i figli, in squadre
meravigliose, sparse per pianure
e colli, per vicoli e piazzali, arde

in me solo la carne [23].

Il senso dell'esclusione gli brucia come una cocente ferita alla quale non c'è rimedio, dato che la fonte stessa del piacere ne è inquinata, e l'amore, che è dono gratuito per tutti, si tramuta per lui in abbacinante ossessione.

E, certo, non ne ho gioia [...]

Ché io arriverò alla fine senza
aver fatto, nella mia vita
la prova essenziale, l'esperienza

che accomuna gli uomini, e dà loro
un'idea così dolcemente definita
di fraternità almeno negli atti dell'amore!
Come un cieco: a cui sarà sfuggita

[22] *La realtà,* in « Poesia in forma di rosa ».
[23] Ivi.

nella morte, una cosa che coincide
con la vita stessa, — luce seguita
senza speranza, e che a tutti sorride,
invece, come la cosa più semplice del mondo [24].

Egli conclude con un appello al Destino, o alla volontà imperscrutabile di una Divinità misteriosa, che sovrasta all'immedicabile infelicità del mondo.

Dentro i ventri
delle madri, nascono figli ciechi
— pieni di desiderio di luce — sbilenchi
— pieni d'istinti lieti:
e attraversano la vita nel buio e la vergogna.
Ci si può rassegnare — e i feti
viventi, povere erinni, possono in ogni
ora della loro vita, tacere o fingere.
Gli *altri* dicono sempre che non bisogna
essergli di peso. Ed essi obbediscono. Si tinge
così tutta la loro vita di un colore diverso.
E il mondo — il mondo innocente! — li respinge [25].

Lo scandalo di Pasolini nasce dunque, prima di tutto, dalla mancanza di amore; dal desiderio irrefrenabile di sentirsi compreso e amato, mentre al contrario, si sente oggetto di disprezzo e condanna; per cui immagina di gridare ai giudici, davanti ai quali è stato trascinato in occasione di un umiliante processo:

Voi non contate, siete simboli
di milioni di uomini: d'una società.
Questa mi condanna, non voi, suoi automi.
Ebbene: sono felice della mia mostruosità.
O vogliamo ingannare lo spirito [...]?
Voi, uomini formali — umili
per viltà, ossequienti per timidezza —
siete persone: in voi e in me, si consumi
Il rapporto: in voi, di arido odio,
in me, di conoscenza. Ma per la società
di cui siete inespressivi rapsodi,
ben altro io ho da dire [...]:
I miei amori —
griderò — sono un'arma terribile:
perché non l'uso? Nulla è più terribile
della diversità [26].

[24] *La realtà*, in « Poesia in forma di rosa », cit.
[25] Ivi.
[26] Ivi.

Il capovolgimento delle posizioni (da accusato ad accusatore) è così avvenuto. Dato che non trova solidarietà né comprensione tra gli uomini civili del suo Paese, non gli resta che rivolgersi ad altra gente: i barbari, gli esclusi, i disperati...

Ah Negri, Ebrei, povere schiere
di segnati e diversi, nati da ventri
innocenti a primavere

infeconde, di vermi, di serpenti,
orrendi a loro insaputa, condannati
a essere atrocemente miti, puerilmente violenti,

odiate! straziate il mondo degli uomini bennati! [27].

Sul filo di questo ragionamento si sviluppa il discorso che Pasolini ha svolto in un film tra i meno capiti della sua carriera di regista; si tratta di *Porcile*, nel cui intreccio erano messe a confronto, con montaggio parallelo, la storia di un cannibale del Medioevo e quella di un giovane coprofilo dei nostri giorni. In entrambi i casi il protagonista della storia finiva divorato dalle bestie. La società sceglie tra i « diversi », oggi come ieri, i suoi capri espiatori, individui sui quali far ricadere il peso di tutte le sue colpe prima di esporli a una morte crudele, Ma ciò che un tempo era fatto con ingenuità barbarica, feroce certo, ma priva di doppiezza, oggi si compie con ipocrisia, nella più totale mancanza di giustificazione morale.
Nel rispondere ad una inchiesta sul Vangelo, promossa da un quotidiano romano, Pasolini ha espresso un suo parere sulla intransigenza di Cristo, sulla assoluta esigenza di autenticità richiesta dal suo messaggio. « Cristo — egli dice — non è intransigente con i peccati perché è sempre disposto a perdonare i peccatori. Potremmo fare un elenco degli episodi nei quali Cristo perdona immediatamente i peccatori... Vuol dire che egli capisce che uno può anche peccare, che i peccati sono inevitabili, che addirittura l'uomo può talvolta non impedirsi di peccare. Con tutta la buona volontà, il livello anche elevato di coscienza, il senso di responsabilità che un uomo possa avere, vi sono peccati che sono inevitabili perché provengono da zone della sua personalità, della sua psiche che egli non controlla [...].
« Cristo è molto più severo con i peccati di carattere sociale, come l'ipocrisia, l'avarizia, l'arrivismo, lo snobbismo, insomma i peccati dei farisei, che Cristo sferza duramente e che perdona a fatica perché sono peccati dei quali si è coscienti, responsabili [...].
« Vi è un punto del Vangelo nel quale Cristo dice: 'Chi mi ama rinneghi se stesso; porti ogni giorno la sua croce', cioè esponga

[27] *La realtà*, in « Poesia in forma di rosa », cit.

la sua vita sapendo di farlo. Cristo è intransigente contro il peccato di qualunquismo, di mancanza di tensione, insomma di rappacificazione facile con la vita [...].
« Uno rinnega se stesso in quanto porta la sua croce ogni giorno. Il se stesso dello starsene tranquillamente a casa propria, con la moglie, i bambini, nel tran tran del qualunquismo e della baronìa incolori, tende a non portare la croce Chi porta la croce rischia continuamente la vita, la mette sempre a repentaglio [...]. Cristo ci invita a dissociare un se stesso reale da un se stesso irreale che si perde nel sogno della vita, e ci invita a rinnegare questo per svegliere il primo, ed essere realmente se stessi » [28].
Questa è, secondo Pasolini, la morale di Cristo, opposta al moralismo dei farisei. Si tratta di riflessioni sul contenuto del messaggio cristiano che si collocano ad un livello di maggiore attendibilità rispetto agli approssimativi approcci giovanili [29]. Anche in questo caso però l'ottica dello scrittore appare orientata a cogliere un solo aspetto del Vangelo che in realtà abbraccia un campo assai più ampio di insegnamenti. Ciò che interessa a Pasolini nelle parole di Cristo è semplicemente la spinta verso il rischio, così come era avvenuto nel tempo dei suoi entusiasmi di adolescente.

Bisogna esporsi — questo insegna
il povero Cristo inchiodato? —,
La chiarezza del cuore è degna
d'ogni scherno, d'ogni peccato,
d'ogni più nuda passione... [30].

... Ed è questo, al di là della felice intuizione, un limite non trascurabile nella visione religiosa di Pasolini, qualora la si consideri da un punto di vista cristiano che non sia unilaterale o riduttivo.

Fuori dalla storia

La « plebe » romana, cara al Belli, svolgeva la propria esistenza reale entro l'orizzonte ristretto del rione; praticamente fuori da ogni coscienza sociale, questa « plebe » ricca di una esperienza storica in natura, viveva nella più poetica incoscienza: un misto di scetticismo, di violenza e di passionalità sguaiata, frutto di compromessi secolari con un cattolicesimo da parata, superficialmente assimilato.

[28] In « Il Popolo » del 19 giugno 1971.
[29] Nel frattempo c'era stato, da parte di Pasolini, un approfondimento anche teorico dei temi cristiani in occasione della preparazione e realizzazione del film *Il Vangelo secondo Matteo.*
[30] *La Crocefissione,* in « L'usignolo della Chiesa Cattolica ».

« Roma — diceva Pasolini —, questa nazione dentro la nazione, nata con forza naturale quasi negli scatti e le pause irrazionali della storia, stratificandosi intorno a quel perno spiegabile, logico, che è il suo esser sede del Papato, è 'capitale' per definizione, con una grandiosità la cui natura ha i lineamenti del barocco.
« Ma mentre la sua storia entrava nella coscienza degli strati più elevati della popolazione, da una generazione all'altra, in quelli più bassi — l'aristocratico 'sottoproletariato' romano — si ripresentava nuova in ogni nuova generazione, e inattiva se non in un comune Inconscio, ma proprio per questo più fertile, più vera, più inconfondibile.
« Ridotti i grandi periodi storici alla testimonianza di un rudere, di una strada, di un quartiere, la Roma vera — popolare — ricominciava (e ricomincia) daccapo, uguale e assolutamente nuova, nelle sue folle dialettali, le sue plebi faziose e servili, allegre e inaridite, interessate, come forse soltanto le napoletane, ai casi di una vita condotta capricciosamente e fantasiosamente, tutta all'esterno, in una disperata sete di allegra esibizione » [31].
Adesso che gli antichi rioni sono stati sventrati per esporre alla luce del sole le reliquie dei fasti imperiali, la « plebe » di Roma è emigrata oltre la periferia della città, dove sono sorte le borgate 'colore dello sterco'; il tessuto urbano è smembrato.. Da San Basilio alla Borgata Gordiani, dal Tufello al Trullo, da Val Melaina a Tor Marancio, da Primavalle a Pietralata al Quarticciolo... una « corona di spine » cinge d'attorno « la città di Dio ». Ai romani si sovrappongono i meridionali immigrati; la gente è intasata nelle baracche, nei « lotti », nei « casermoni » fatiscenti alla prima pioggia...

Un esercito accampato nell'attesa
di farsi cristiano nella cristiana
città, occupa una marcita distesa
d'erba sozza nell'accesa campagna:
scendere anch'egli dentro la borghese
luce spera aspettando una umana
abitazione... [32].

Viaggiando in automobile con un amico (Giorgio Bassani) attraverso « il ventre campestre d'Italia », Pasolini si immerge « nel brusio vitale ». Riappare « fuori » il « tempo della pia sera provinciale », mentre « dentro » si riaprono le « ferite della nostalgia ».

Sono questi i luoghi, persi nel cuore
campestre d'Italia, dove ha peso
ancora il male, e peso il bene [...]
Se pieni

[31] *La poesia dialettale del Novecento,* in « Passione e ideologia ».
[32] *L'Appennino,* in « Le ceneri di Gramsci ».

d'una onestà vecchia come l'anima,
qui gli uomini restano credenti
in qualche fede...[33].

Riappare, dalla Salaria, Roma lontana che il poeta rievoca con immagini di estenuante lirismo. Pasolini si immerge nella serata romana...

Essere diverso — in un mondo che pure
è in colpa — significa non essere innocente...
Va, scendi, lungo le volte oscure
del Viale che porta a Trastevere...[34].

« Vanno verso le Terme di Caracalla... ». « Sesso, consolazione della miseria! » Pasolini descrive la vita notturna di Roma...

Nei rifiuti del mondo, nasce
un nuovo mondo: nascono leggi nuove
dove non c'è più legge; nasce un nuovo
onore dove onore è il disonore...[35].

L'opera letteraria di Pasolini in quegli anni (1950-55) riflette, come una fedele cronaca, la doppia dimensione della sua esistenza; una vita pubblica, illuminata dalla riflessione ideologica... e una vita notturna a contatto con una più misera realtà.

La puttana è una regina, il suo trono
è un rudere, la sua terra un pezzo
di merdoso prato, il suo scettro
una borsetta di vernice rossa...[36].

Gli amici intellettuali, seduti ai caffè di Piazza del Popolo o di Via Veneto, « esanimi, accidiosi, scontenti », portano intorno « una faccia intenta, dove gli altri possano sospettare qualcosa », arresi « a una colpevole stasi della coscienza », come per uno « sciopero dei sentimenti »[37]. Anche questo è un aspetto della miseria del tempo. Non è facile per il poeta incontrare un'anima gemella... Di nuovo in automobile con un amico (Federico Fellini) che guida « la sua Cadillac di cinematografaro / con un dito, arruffando con l'altro la giovane / sua grossa testa »[38], Pasolini percorre, per l'ennesima volta, le strade della Roma maledetta...

Al confine
della città, battuta dalle anime
perdute, sporchi crocefissi senza spine.

[33] *La ricchezza,* in « La religione del mio tempo ».
[34] Ivi.
[35] Ivi.
[36] Ivi.
[37] Cfr. « La religione del mio tempo », cit.
[38] Ivi.

Allegri e feroci, ragazzacci e mondane,
presi da ire di viscere, da gioie
leggere come le brezze lontane

scorrenti su loro, su noi,
dal mare ai colli, nel tempo
delle notti che mai non muoiono... [39].

Pasolini avverte il fremito che esalta il suo compagno di viaggio alla vista di quelle « forme dell'esistere »... I due giungono dalle parti di Tor Vajanica e, di fronte allo spettacolo del mare agitato, è di nuovo un'esperienza sensitiva, quasi tattile, a rivelare nelle cose la presenza del sacro...

Ecco la luce e la bianchezza immortale
del Dio: dritto, vicino, che col fiato
ci bagnava, dall'arruffato mare,

in una colonna salata ed estatica
di pulviscolo, così violento al tatto
che il rombo del frangente s'era smorzato... [40].

A far coincidere per un momento l'itinerario di questi due eccezionali inventori di immagini è la capacità, comune a entrambi, di chinarsi sulle situazioni abnormi che la vita presenta, col cuore pieno di palpitante amore che può essere esercitato solo « caso per caso, creatura per creatura », secondo una definizione empirica di quella che Pasolini immagina essere la carità cristiana.
Pasolini rimproverava alla critica cinematografica corrente di mancare di « gusto filologico »; si tratta di una critica retrograda, tutta sensibilità, vagamente idealistica, oppure, al contrario, contenutistica e schematica Parlando de *La dolce vita* di Fellini, egli ha tentato, come critico, un approccio filologico che tenesse conto, prima di tutto, della qualità dei materiali che compongono le immagini del film, per risalire poi alle caratteristiche del loro stile nel quale si riflette la personalità e l'ideologia dell'autore.
« L'ideologia di Fellini — concludeva Pasolini — si identifica con un'ideologia di tipo cattolico: l'unica problematica ravvisabile alla lettera, o quasi, nella *Dolce vita* è il rapporto non dialettico tra peccato e innocenza: dico non dialettico perché regolato dalla grazia. Ed è per questo irrazionalismo cattolico, e, in un certo senso ingenuo, quasi infantile, che si verifica in Fellini quello stile frontale, senza prospettive interne, senza graduazione di valori morali: il 'fanciullino' che è dentro Fellini — a cui Fellini con astuzia diabolica cede tanto volentieri la parola — è un primitivo, e quindi un aggiuntivo, non un soggiuntivo, non sa coordinare e subordinare: complicare, questo sì. Da ciò il barocco semplicistico di Fellini [...].

[39] Cfr. « La religione del mio Tempo », cit.
[40] Ivi.

« Soltanto delle goffe persone senza anima — come quelle che redigono l'organo del Vaticano — soltanto i clerico-fascisti romani, soltanto i moralistici capitalisti milanesi, possono essere così ciechi da non capire che con *La dolce vita* si trovano davanti al più alto e al più assoluto prodotto del cattolicesimo di questi ultimi anni: per cui i dati del mondo e della società si presentano come dati eterni e immodificabili, con le loro bassezze e abiezioni, sia pure, ma anche con la grazia sempre sospesa, pronta a discendere: anzi, quasi sempre già discesa e circolante di persona in persona, di atto in atto, di immagine in immagine » [41].

Come marxista, Pasolini si dissocia dalla rozza contrapposizione « non dialettica » tra grazia e peccato, che ravvisa nella poetica di Fellini; allo stesso tempo non può non sentirsi coinvolto, e momentaneamente sedotto, dalla carica di simpatia umana che si sprigiona dal contatto tra la sensibilità del suo amico « cinematografaro » e il cangiante spettacolo della vita.

In mezzo alla folla anonima, in attesa alla fermata di un autobus, Pasolini si sentiva dotato, negli anni di Rebibbia, della ricchezza del sapere, del privilegio di pensare [42]. La commistione tra il suo mondo di intellettuale e l'inconsapevole vitalità dei fenomeni che lo circondano avviene sotto la spinta di un desiderio di partecipazione che si apre verso la possibilità di comunicare la propria coscienza a chi non ha nessuna coscienza di sé. Ciò è avvertibile non solo nell'uso che egli fa dei contributi narrativi e lessicali che gli vengono via via prestati dagli esemplari di umanità coi quali entra in contatto, ma nell'ardita operazione di stile che compie sulla pagina. « L'operazione mimetica è quella che richiede le più abili e accanite ricerche stilistiche (data la necessaria contaminazione di linguaggi, quello del narratore e quello del personaggio, lingua e dialetto ecc.). Sicché bisogna, certo, lasciar parlare, fisicamente, immediatamente, le cose; ma per lasciar parlare le cose, occorre essere scrittori, e anche perfino vistosamente scrittori » [43]. Tale operazione prevede anche una riadozione di modi stilistici pre-novecenteschi, e quindi tradizionali, da utilizzare però in funzione anti-tradizionalista. La libertà di ricerca, richiesta dallo sperimentalismo pasoliniano, « consiste soprattutto nella coscienza che lo stile, in quanto istituto e oggetto di vocazione, non è un privilegio di classe: e che dunque, come ogni libertà, è senza fine dolorosa, incerta, senza garanzie, angosciante » [44].

Il rapporto di Pasolini con l'ambiente delle borgate romane ha molteplici aspetti e, come ha osservato Gian Carlo Ferretti, « si

[41] *L'irrazionalismo cattolico di Fellini,* in « Filmcritica », n. 94, febbraio 1960.
[42] Cfr. *La ricchezza,* cit.
[43] *Nove domande sul romanzo,* in « Nuovi Argomenti », n. 38-39, maggio-agosto 1959.

manifesta anche come proiezione della propria 'diversità' in una più vasta condizione 'diversa', quasi che egli tenda a collegarsi con altri 'segnati', a tracciare un suo disegno 'politico' che privilegia appunto una sfera di potenzialità 'rivoluzionaria' della 'diversità', tra gli opposti fronti della borghesia nemica e del movimento operaio amico »[45]. In realtà, c'è un fondo di disperazione che accomuna la sorte del letterato e quella dei personaggi subumani dei quali contempla la feroce ed elementare esistenza.

Al raffinato e al sottoproletario spetta
la stessa ordinazione gerarchica
dei sentimenti: entrambi fuori dalla storia,
in un mondo che non ha altri varchi
che verso il sesso e il cuore,
altra profondità che nei sensi[46].

Come gli artisti, anche i poveri « danno scandalo » per il semplice fatto che « ci sono » Molti preferiscono pensare che il problema dei poveri sia una questione risolta; chiudono gli occhi davanti alla realtà. « Si vede solo quello che si vuole vedere ». Pasolini preferisce sgranare lo sguardo, dilatare la pupilla... « Probabilmente sono stato fazioso, eccessivo come sempre mi succede quando mi metto a fare qualcosa; d'altra parte non so perché uno scrittore, un cineasta, che abbia ambizione di poesia e non di puro documento, non debba buttarsi a corpo morto su quello che fa...
« C'era quasi un atteggiamento razzistico verso i sottoproletari, come gente di un mondo che non esisteva più; ci si era messa una pietra sopra mentre loro, poveracci, continuavano ad esistere... Ed allora io cosa dovevo fare di questi venti milioni di sottoproletari? Metterli in un campo di concentramento, distruggerli nelle camere a gas? »[47].
Pasolini si attarda a descrivere gesti e comportamenti dei suoi « ragazzi di vita », con una fioritura di espressioni gergali che spesso assumono cadenze da settenario o endecasillabo; il tutto sullo sfondo di un paesaggio urbano, violento come chi vi abita, tra la sporcizia, la polvere, il fango e il sole che tutto investe con la sua furia incandescente. In tale scenario le « anime perdute » trascinano le loro giornate attanagliate dal morso di istinti sempre desti e mai sazi (la fame, il sesso), sotto il peso di una condizione che non consente alternative.
Un barlume di coscienza balena alla mente di Tommaso Puzzilli, il protagonista di « Una vita violenta », un sottoproletario prima teppista e fascista, poi attratto dal modello di vita piccolo-borghese,

[44] *La libertà stilistica,* cit.
[45] « Pasolini: L'universo orrendo », cit., p. 114.
[46] *La ricchezza,* cit.
[47] *Una visione del mondo epico-religiosa,* colloquio con P.P. Pasolini, in « Bianco e Nero », a. XXV, n. 6, giugno 1964.

che alla fine si converte e abbraccia la causa della lotta di classe iscrivendosi al Partito Comunista. Romanzo programmatico nel quale la passione di Pasolini per il mondo dei poveri fa i conti con l'ideologia, in un tentativo di dar vita a quella letteratura nazional-popolare di cui parlava Gramsci. Ma Tommaso è un'eccezione; il suo passaggio graduale dalla Preistoria alla Storia è frutto più della volontà dell'autore che lo pedina passo passo e predispone sul suo cammino avvenimenti che ne determinano il tortuoso itinerario, anziché del naturale evolversi della sua condizione di vita. Il quadro psicologico, entro il quale si muovono gli altri personaggi che brulicano nei racconti di Pasolini, permane immutato.

« Il sottoproletariato è solo apparentemente contemporaneo alla nostra storia, le caratteristiche del sottoproletariato sono preistoriche, sono addirittura precristiane, il mondo morale di un sottoproletario non conosce il cristianesimo. I miei personaggi, per esempio, non sanno che cos'è l'amore in senso cristiano, la loro morale è la morale tipica di tutto il meridione d'Italia, che è fondata sull'onore. La filosofia di questi personaggi, benché ridotta a brandelli, ai minimi termini, è una filosofia precristiana, di tipo stoico-epicureo, sopravvissuta al mondo romano e passata indenne attraverso le dominazioni bizantine, papaline o borboniche. Praticamente il mondo psicologico del sottoproletariato è preistorico, mentre il mondo borghese è evidentemente il mondo della storia »[48].

Nella morte, l'improbabile vicenda di Tommaso si ricollega a quella degli altri « ragazzi di vita » vissuti senza sapere perché. « Muore Marcello, come un piccolo angelo sventurato, in un lettino d'ospedale; muore Amerigo, il più selvaggio e disperato di tutti, per non darla vinta ai poliziotti; muore Genesio, il più triste, il più serio, il più infelice di tutti, perché il più buono »[49]... Come moriranno Accattone (nel film omonimo) o Ettore (nel film *Mamma Roma*), vittime innocenti di un male che è nella società, esseri immolati per espiare il peccato del mondo, secondo il senso di una metafora religiosa che diventerà esplicita con la morte di Stracci su una croce (nel film *La ricotta*).

Mamma Roma, che condivide con Accattone alcuni tratti fondamentali, come l'angoscia mortale, l'allegria senza storia, partecipa, a modo suo, della stessa rozza problematica morale che caratterizza il personaggio di Tommaso Puzzilli... E' la ricerca della responsabilità che si allarga dall'individuo all'ambiente in cui vive, e progressivamente a tutta la società. Accattone è un personaggio assolutamente epico, addirittura eroico. Mamma Roma, cui giunge l'eco del benessere attraverso la televisione e i rotocalchi, si butta allo sbaraglio in un mondo che non è suo... Ciò che manca, nel chiuso

[48] *Una visione del mondo epico-religiosa*, cit.
[49] Tommaso Anzoino, « Pier Paolo Pasolini », La Nuova Italia, Firenze 1974, p. 43.

orizzonte contro cui si muovono queste figure, è la speranza, sia quella trascendente della religione rivelata, sia quella immanente del prospettivismo politico.
Rispondendo a Mario Soldati, che credeva di poter individuare fin dai tempi di *Accattone* una componente cattolica nell'ispirazione cinematografica di Pasolini, il regista diceva:
« Se il cattolicesimo è l'idea che tutto finirà, cioè se è un elemento di tragedia nell'uomo, son d'accordissimo con Soldati; soltanto che il cattolicesimo non dice che tutto finisce; dice che questo mondo finisce, ma poi ce n'è un altro... e mi pare che la differenza sia sostanziale. Io sono d'accordo: c'è dentro di me l'idea tragica che contraddice sempre tutto, l'idea della morte. L'unica cosa che dà vera grandezza all'uomo è il fatto che muoia [...]. L'unica grandezza dell'uomo è la sua tragedia: se non ci fosse questa saremmo ancora all'epoca della preistoria. Voglio dire che ho accettato la definizione di Soldati soltanto quando lui mi ha precisato che il cattolicesimo è puro senso della tragedia... Purtroppo però il cattolicesimo non è questo; il cattolicesimo è la promessa che al di là di queste macerie c'è un altro mondo, e questo invece nei miei film non c'è, non c'è assolutamente! C'è soltanto la morte, ma non l'aldilà » [50].

Epico è il mondo della povertà, ma non meno epico è il modo nel quale Pasolini vi si immerge, mai sazio, come è, di conoscere, di sperimentare. Quando, alle soglie della quarantina, lo scrittore scopre il cinema, egli non è che un ingenuo entusiasta che si trova a dover inventare uno stile basandosi sugli scarsi elementi tecnici di cui è in possesso.
« Erano i primi giorni di vero bel tempo; un sole fortissimo biancheggiava, in maniera confusa, disperata e, nello stesso tempo, profondamente felice, sulle rovine della Borgata Gordiani. Biancheggiava cioè su un doppio strato di miseria: la miseria storica della borgata e la miseria preistorica dei suoi ossari di pietre. Questo sole, che era un misto di morte e di vita, di felicità e di lutto, illuminava la faccia di Accattone in un modo particolare, in quei giorni. Dava alle inquadrature un qualcosa di profondamente distaccato dalla realtà, di profondamente irreale... » [51].
La ricerca dello stile per Pasolini non si presenta mai come un fatto naturale, spontaneo, ma richiede uno sforzo quasi sovrumano condotto sotto la spinta di violente emozioni. L'ingenuità del realizzatore è controbilanciata da una straordinaria capacità di riflet-

[50] *"Mamma Roma" ovvero dalla responsabilità individuale alla responsabilità collettiva,* conversazione con P.P. Pasolini a cura di Nino Ferrero, « in Filmcritica », n. 125, settembre 1962.
[51] *Diario al registratore,* nel volume con la sceneggiatura di *Mamma Roma,* Rizzoli, Milano 1962.

tere sul proprio lavoro, secondo criteri mutuati dal contatto con la scuola stil-critica di derivazione spitzer-continiana.

« Con *Accattone*, inesperto di cinema, io avevo semplificato al massimo l'oggettiva semplicità del cinema. E il risultato mi pareva essere — e, in parte, lo era — quello della sacralità: una *sacralità tecnica* che poi investiva nel profondo paesaggi e personaggi. Non c'è niente di più tecnicamente sacro che una lenta panoramica. Specie quando questa sia scoperta da un dilettante, e usata per la prima volta. (Riprovo ancora l'incanto di quelle panoramiche sui muretti scrostati, sul sole deserto del Pigneto...) Sacralità: frontalità. E quindi religione. In tanti hanno parlato dell'intima religione di *Accattone*; della fatalità della sua psicologia, ecc. Anche gli obiettivi erano rigorosamente il 50 e il 75: obiettivi che appesantiscono la materia, esaltano il tuttotondo, il chiaroscuro, danno gravità e spesso sgradevolezza di legno tarlato o molle pietra alle figure, ecc. Specie se usati con la luce 'sporca' — il controluce (con la Ferrania!), che scava le orbite degli occhi, le ombre sotto il naso e intorno alla bocca, con effetti di dilatazione e sgranatura delle immagini, quasi da controtipo, ecc. Ne nasceva, nell'insieme del film, nella sua macchina figurativa, quel 'grave estetismo di morte' di cui mi parlava il critico Pietro Citati. Ed è tenendo conto di questo — di questo procedimento tecnico o se vogliamo stilistico — che è lecito parlare, io direi, di 'religiosità' a proposito di *Accattone*, come si è spesso fatto: perché solo attraverso i procedimenti tecnici e gli stilemi è riconoscibile il valore reale di quella religiosità: che si fa approssimativa e 'giornalistica' in chi la identifichi coi contenuti, espliciti o impliciti. In definitiva, la religiosità non era tanto nel supremo bisogno di salvezza personale del personaggio (da sfruttatore a ladro!) o, dall'esterno, nella fatalità, che tutto determina e conclude, di un segno di croce finale, ma era 'nel modo di vedere il mondo': nella sacralità tecnica del vederlo » [52].

Non si può non essere d'accordo con Pasolini nella distinzione che egli fa tra religiosità, per così dire, intrinseca (quella che si manifesta nello stile) e religiosità estrinseca (quella dei contenuti espliciti o impliciti) di un'opera cinematografica; distinzione che può essere utilmente estesa ad altre forme espressive. Allo stesso tempo, si può trovare, in queste sue osservazioni, una precisazione assai puntuale su ciò che egli intendeva col termine « religiosità ». Vi è un riferimento indiretto alla fenomenologia della religione, che presuppone una visione religiosa globale all'interno della quale si iscrivono, come fenomeni particolari, le diverse forme religiose e, sia pure in posizione privilegiata, la religione cristiana tra le altre.

[52] *Confessioni tecniche,* nel volume con la sceneggiatura di *Uccellacci e uccellini*, Garzanti, Milano 1966.

« La mia visione del mondo è sempre nel suo fondo di tipo epico-religioso; quindi anche e soprattutto in personaggi miserabili, personaggi che sono al di fuori di una coscienza storica, e nella fattispecie di una coscienza borghese, questi elementi epico-religiosi giocano un ruolo molto importante. La miseria è sempre, per sua intima caratteristica, epica, e gli elementi che giocano nella psicologia di un miserabile, di un povero, di un sottoproletario, sono sempre in un certo qual modo puri perché privi di coscienza e quindi essenziali. Questo mio modo di vedere il mondo dei poveri, dei sottoproletari, risulta, credo, non soltanto dalla musica di Bach che ho utilizzato nella colonna sonora di *Accattone*, ma anche dallo stile stesso del film » [53].

Il cinema, per le caratteristiche tecniche inerenti alla sua natura di mezzo di riproduzione audio-visiva, da una parte si colloca molto vicino alla realtà (alla maniera di un occhio che guarda o di un orecchio che ascolta), dall'altra rende possibile un processo di selezione nei confronti della realtà stessa; i dettagli possono essere tecnicamente isolati dal contesto, separati, divelti e contemplati come se ciascuno di essi si trovasse al centro dell'universo. Questa è l'intuizione che sta alla radice del contributo originale recato da Pasolini al cinema. Disponendo egli di un suo modo inconfondibile di « vedere le cose », ha potuto trasferire nel cinema questa sua « visione » servendosi della macchina da presa come di una appendice meccanica del suo sguardo. Negli anni successivi alla sua « scoperta del cinema », Pasolini tenterà di sviluppare un approfondimento teorico sulla specificità del mezzo audiovisivo, mutuando i termini dalla allora incipiente Semiologia del Cinema, ed applicandoli con criteri non sempre giudicati ortodossi dai semiologi di professione.

« Se il cinema altro non è che la lingua scritta della realtà (che si manifesta sempre in azioni), significa che non è né arbitrario né simbolico: e rappresenta dunque la realtà attraverso la realtà. In concreto, attraverso gli oggetti della realtà che una macchina da presa, momento per momento, riproduce. A questo punto si può individuare il rapporto della mia nozione grammaticale del cinema con quella che è, o almeno io credo essere, la mia filosofia, o il mio modo di vivere: che non mi sembra altro, poi, che un allucinato, infantile e pragmatico amore per la realtà. Religioso in quanto si fonda in qualche modo, per analogia, con una sorta di immenso feticismo sessuale. Il mondo non sembra essere, per me, che un insieme di padri e di madri, verso cui ho un trasporto totale, fatto di rispetto venerante, e di bisogno di violare tale rispetto venerante attraverso dissacrazioni anche violente e scandalose... » [54].

[53] *Una visione del mondo epico-religiosa*, cit.
[54] *Dialogo 1°*, in « Cinema e Film », n. 1, inverno 1966-67, ripreso col titolo *Battute sul cinema*, in « Empirismo eretico ».

Lo stile cinematografico del primo Pasolini si qualifica, al dire di Maurizio Ponzi, attraverso un quadruplice ordine di « segni ». Gli attori, cioè le loro facce, spesso in primo piano, controluce, facce « vere », impastate di stratificazioni secolari, fatte di povertà, d'ignoranza, di barbarie, con una preferenza per l'espressione anziché per la recitazione. Il paesaggio, di cui si è parlato, è quello arso e desolato della periferia romana. L'illuminazione, abbagliante come in una eterna estate, con effetti calcinati, brucianti, realizza concretamente il connubio tra personaggi e ambiente. La lingua dei personaggi, spesso lasciata all'estro dell'attore improvvisato [55]. A questi « segni », che sono un po' il lessico sul quale si basa la lingua cinematografica del regista, si aggiunge, con funzione prosodica, il montaggio che rappresenta il momento arbitrario nel quale si manifesta la liricità di Pasolini, talvolta con risultati di rara purezza, come ad esempio nel finale di *Comizi d'amore* o nel prologo di *Edipo re*. Le inquadrature, isolate le une dalle altre, trovano una collocazione atipica all'interno della sequenza. « Un primo piano è inserito ed assume valore per la sua durata e per la sua posizione rispetto agli altri e non perché chiarisca un passaggio » [56].

« Evito il piano-sequenza — diceva Pasolini — perché è naturalistico, e quindi... naturale. Il mio amore feticistico per le 'cose' del mondo, mi impedisce di considerarle naturali. O le consacra o le dissacra con violenza, una per una: non le lega in un giusto fluire, non accetta questo fluire, ma le isola e le idolatra, più o meno intensamente, una per una » [57].

Come aveva fatto in letteratura, anche nel cinema Pasolini guarda più agli autori del passato che ai contemporanei. Il suo modo di rifarsi ai pittori del Rinascimento, inserendo i personaggi in una prospettiva antropocentrica, secondo la lezione masaccesca, assimilata, attraverso la mediazione di Roberto Longhi, sui banchi dell'università bolognese, colloca l'esperienza cinematografica di Pasolini agli antipodi del neorealismo.

Da « La ricotta » a « Il Vangelo secondo Matteo »

Dopo la realizzazione di *Mamma Roma* Pasolini aveva in mente due progetti cinematografici che non riuscì a condurre a termine; si tratta de *Il padre selvaggio*, un film ambientato in Africa, in un Paese di recente indipendenza, del quale è stata pubblicata

[55] Cfr. « Pier Paolo Pasolini », di Maurizio Ponzi, Edizioni AIACE, Torino 1972
[56] Ivi.
[57] *Dialogo 1°*, cit.

la sceneggiatura, e sul cui contenuto farò qualche cenno più avanti, e di *Bestemmia*, la storia di un santo eretico del Medioevo, a proposito del quale si conoscono solo pochi dati sui quali vale qui la pena di soffermarsi.

Primavera medioevale. Un Santo eretico
(chiamato Bestemmia, dai compari.
Sarà un magnaccia, al solito. Chiedere
al dolente Leonetti consulenza
su prostituzione Medioevo).
Poi visione. La passione popolare
(una infinita carrellata con Maria
che avanza, chiedendo in umbro
del figlio, cantando in umbro l'agonia) [58].

Bestemmia avrebbe dovuto essere una specie di san Francesco, ma completamente reinventato e legato solo da vaghi punti di riferimento al santo di Assisi; avrebbe dovuto comporre un suo cantico delle creature, ma con un linguaggio molto più rozzo di quello di san Francesco [59]; passato all'eresia, avrebbe dovuto essere giustiziato dai soldati del Papa. Tra i frammenti di questa concezione originaria del film, successivamente rielaborati da Pasolini, si conosce il momento nel quale Bestemmia ha una visione del Crocifisso di impressionante realismo.

Così Bestemmia vide Cristo — e per forza!
Lo vide com'era lui: un corpo [...].
Aveva la sua stessa natura, e, tacendo, parlava con lui.
Era prossimo suo, figlio d'un'altra madre; ancora giovane;
ma cosa diceva il linguaggio della sua Carne?
Che moriva.
Lo dicevano gli occhi rovesciati,
le guance tese e grige di mummia,
i capelli coperti di un sudore denso come pus,
il piccolo torace d'uomo sapiente squarciato
con le labbra della ferita orlate di marciume,
le braccia disperatamente tese,
e tutto il corpo tirato giù dal suo peso
come una vittima nuda sul trogolo,
le gambe bagnate di orina
gocciolata giù come alle bestie,
fino sui piedi, a mescolarsi col sangue,
le feci incollate alle coscie e puzzolenti,
le nuove sopra le vecchie, già secche,
perdute dal povero ano senza più volontà [60].

[58] *Poesie mondane*, in « Poesia in forma di rosa ».
[59] Si può ricordare, a tal proposito la parodia del Cantico delle creature, inserita, per bocca di Totò, nel film *Uccellacci e uccellini*.
[60] *Da "Bestemmia"*, in « Cinema e Film », n. 2, primavera 1967.

A proposito di questa vecchia idea di Pasolini, di narrare la vita di un santo eretico immaginario di nome Bestemmia, si può notare che essa si ricollega alla vena della sua ispirazione religiosa friulana, minata dai germi dello scisma e sfiorata dall'inclinazione alla blasfemia [61]. Sarebbe interessante conoscere i motivi per i quali il film *Bestemmia* non è stato realizzato; ma a tal riguardo non è possibile avanzare che ipotesi. L'operazione si presentava coi caratteri della regressione; un abbandono cioè dei temi sociali e civili coi quali Pasolini si era cimentato nel corso degli anni cinquanta, e un ritorno ai climi che lo avevano affascinato all'inizio degli anni quaranta. La scelta del Medioevo e del dialetto umbro avrebbe dovuto essere rivelatrice in tal senso. Sono queste le suggestioni che Pasolini ha avvertito prima di decidersi a realizzare *Il Vangelo secondo Matteo*; solo che invece di optare per un ritorno all'eresia friulana, ha preferito compiere un'operazione religiosa ortodossa, approfittando dei sintomi di apertura avvertiti nella Chiesa Cattolica con l'avvento al pontificato di Giovanni XXIII. Mentre si accingeva a girare il *Vangelo*, Pasolini ha dichiarato:

« Il film mi è venuto in mente in modo totalmente inaspettato, improvviso, irrazionale. Ho letto il Vangelo e, leggendolo, quell'aumento di vitalità, che dà la lettura di una grande opera come appunto il Vangelo, mi ha suggerito l'idea di farci un film. Ripensandoci, ho capito che c'erano delle ragioni profonde, cioè la liberazione dell'ispirazione religiosa in un marxista, dagli elementi spuri che avevano ispirato *Accattone*, cioè la liberazione della disperazione che era in *Accattone* e che diventa proprio ispirazione a sé stante. Il san Matteo dovrebbe essere, secondo me, un violento richiamo alla borghesia stupidamente lanciata verso un futuro che è la distruzione dell'uomo, degli elementi antropologicamente umani, classici e religiosi dell'uomo » [62].

Pasolini ha precisato il concetto di 'aumento di vitalità' riferito alla lettura del Vangelo; si tratta di una nozione di fenomenologia della percezione estetica, formulata dal Berenson, e divenuta familiare alla cerchia letteraria di cui lo scrittore-regista faceva parte (Soldati, Moravia, Bertolucci, Bassani), che per lui si traduceva in « una energia terribile, quasi fisica, quasi manuale », e si con-

[61] Tipico, a tal riguardo, è il dramma « I turchi nel Friuli », scritto da Pasolini in lingua friulana nel maggio del 1944, basato su un confronto di caratteri tra due fratelli: Pauli Colus, di fronte al pericolo dell'invasione dei turchi, invoca Dio con devozione e fiducia; Meni Colus, al contrario, impreca alla divinità e va incontro al nemico; alla notizia della morte del fratello, e davanti al suo cadavere insanguinato, Pauli muta in ira blasfema la sua antica devozione; ma, alle sue imprecazioni, il cielo sembra intenerirsi, e avviene quel miracolo che tante preghiere non avevano saputo ottenere; un vento impetuoso disperde l'esercito dei turchi invasori.

[62] *Una visione del mondo epico-religiosa*, cit.

cretizzava « in uno sforzo di comprensione critica dell'opera, in una sua esegesi: in un lavoro, insomma, che la illustri, e trasformi il primo impeto pregrammaticale d'entusiasmo o commozione in un contributo logico, storico » [63]
Sotto l'impeto di questa emozione estetica violenta, Pasolini sente scricchiolare il sistema dei valori razionali sul quale aveva impostato gran parte della sua attività letteraria e cinematografica socialmente impegnata; avverte cioè lo stato di tensione tra i due elementi (aspirazioni spirituali da una parte e rigore logico dall'altra) che hanno dominato la sua precedente produzione.
« La mescolanza, nel testo sacro, di violenza mitica (ebraica in un senso quasi razzistico e provinciale della parola) e di cultura pratica, quella entro cui Matteo, alfabeta, non poteva non operare, proiettava nella mia immaginazione una doppia serie di mondi figurativi, spesso connessi fra loro: quello fisiologico, brutalmente vivente, del tempo biblico come mi era apparso nei viaggi in India o sulle coste arabiche dell'Africa, e quello ricostruito dalla cultura figurativa del Rinascimento italiano, da Masaccio ai manieristi neri » [64].
Tra i due corni del dilemma (razionalità o irrazionalismo) Pasolini ritiene di dover affrontare il secondo, nel tentativo di trasformare in Eumenidi, con la forza della poesia, le Erinni ataviche della religione, che lo perseguitano fin dagli anni della sua infelice adolescenza.
« E' un'opera di poesia che io voglio fare. Non un'opera religiosa nel senso corrente del termine, né un'opera in qualche modo ideologica [...]. Dico 'poesia': strumento irrazionale per esprimere il mio sentimento irrazionale per Cristo » [65].
Il caso, che si presenta alla sua coscienza, è tutt'altro che semplice da risolvere. Pasolini ne ha presenti i diversi aspetti e non teme la contraddizione.
« Il mio rapporto 'artistico' col Vangelo è abbastanza curioso: come scrittore nato idealmente dalla Resistenza, come marxista ecc., per tutti gli anni cinquanta il mio lavoro ideologico è stato verso la razionalità, in polemica con l'irrazionalismo della letteratura decadente (su cui mi ero formato e che tanto amavo). L'idea di fare un film sul Vangelo, e la sua intuizione tecnica, è invece, devo confessarlo, frutto di una furiosa ondata irrazionalistica. Voglio fare pura opera di poesia, rischiando magari i pericoli dell'esteticità [...]. Tutto questo rimette pericolosamente in ballo tutta la mia carriera di scrittore, lo so. Ma sarebbe bella che,

[63] *Il Vangelo di Matteo, una carica di vitalità,* nel volume con la sceneggiatura de *Il Vangelo secondo Matteo,* Garzanti, Milano 1964.
[64] Ivi.
[65] *Lettera di P.P. Pasolini al Dott. Lucio S. Caruso della "Pro Civitate Christiana" di Assisi,* nel volume con la sceneggiatura de *Il Vangelo secondo Matteo,* cit.

amando così svisceratamente il Cristo di Matteo, temessi poi di rimettere in ballo qualcosa »[66].

Egli sa di dover rischiare... A ciò lo spinge il suo destino di poeta, anche se avverte un pericolo mortale nello sforzo di realizzare pienamente se stesso mediante un atto espressivo che lo sospinge verso le oscure origini della sua esistenza. D'altra parte: o esprimersi e morire, o tacere, che è peggio di morire. Scartata l'ipotesi del santo eretico medievale, che nascondeva l'insidia dell'ovvio, dati i suoi precedenti di uomo inviso agli apparati ufficiali dello Stato, tanto valeva approfittare della mano tesa che gli veniva offerta dagli amici della « Pro Civitate Christiana » di Assisi[67].

Se la Chiesa di Dio è una casa chiusa dal di dentro
e lui solo ha le chiavi, anch'io
sono vissuto in una casa chiusa dall'interno:
la casa della ragione sorella della pietà[68].

La Chiesa, contro la quale Pasolini aveva lanciato, in un passato recente, accese invettive, non cessava di rappresentare per lui una immagine materna, il luogo della rassegnazione e della resa...

Avrei potuto cercare la pietà,
la resa, in quel momento: negarmi,
rinnegarmi, rifugiarmi in una Chiesa, correre là
dove da secoli si gettano le armi...[69].

Sarebbe semplicistico pensare che il regista, nel momento in cui si preparava a realizzare il *Vangelo*, meditasse in cuor suo un pacifico rientro nell'ordine, un ritorno all'ovile; ma anche un lottatore solitario della tempra di Pasolini può avere i suoi momenti di stanchezza.

All'aumento di tensione estetica, avvertito da Pasolini alla lettura del Vangelo di Matteo, corrisponde una diminuzione della sua tensione ideologica. A chi gli domandava se nei suoi film 'sociologici' ritenesse di aver compiuto il mitico passaggio dal neorealismo al realismo, egli non esitava a rispondere:
« Non saprei dirlo; forse avrei saputo farlo con grande precisione un anno o due anni fa; in questo momento non saprei dire a

[66] *Lettera di P.P. Pasolini al produttore Alfredo Bini*, ivi.
[67] « Ho bisogno dell'aiuto vostro — scriveva Pasolini nella già citata lettera al Dott. Lucio S. Caruso —: di Don Giovanni, Suo, dei suoi colleghi. Un appoggio tecnico, filologico, ma anche un appoggio ideale. Le chiederei insomma (e, attraverso lei, con cui ho maggiore confidenza, alla *Pro Civitate Christiana)* di aiutarmi nel lavoro di preparazione del film, prima, e poi di assistermi durante la regia ».
[68] *Poema su un verso di Shakespeare*, in « Poesia in forma di rosa ».
[69] *La persecuzione*, ivi.

che cosa tendessero realmente queste mie opere perché tutto il mio mondo ideologico in questi due anni è entrato un pochino in crisi, le idee non sono più chiare come erano due anni fa. Le mie opere sono quel che sono, adesso potrei guardarle con occhio di critico distaccato, ma non potrei presumere in questo momento di dare una definizione di quello che volessero essere in quanto opere realistiche » [70].

La tentazione della regressione era stata avvertita e analizzata da Pasolini nel film *La ricotta*, operazione complessa, condotta sulla base di quella contaminazione stilistica alla quale il regista si era costantemente riferito nella sua attività letteraria e saggistica. Il film, parte in bianco e nero e parte a colori, addensa notazioni realistiche e squarci simbolici, citazioni cinematografiche (Chaplin, Dreyer, Mizoguchi) e pittoriche (Pontormo, Rosso Fiorentino), motivi di critica sociale e temi autobiografici, l'approccio metalinguistico, denso di riflessioni sulla natura del mezzo audiovisivo, e il distacco ironico che tende a demistificare l'operazione registica svelandone le insidie sul piano del gusto e del comportamento. *La ricotta* narra la storia di un film sulla Passione di Cristo, che sta per essere realizzato da un regista integrato. Si vedono, a colori, alcune parti del film in gestazione e, in bianco e nero, la corpulenta presenza del regista (Orson Welles) che riflette, risponde alle domande di un intervistatore, legge versi e, naturalmente, dirige gli attori e le comparse... La personalità del regista emerge dall'insieme col suo fare autoritario e scontroso, la secchezza dei suoi ordini ripetuti, come latrati, dagli aiutanti, l'isolamento austero e aristocratico in cui lo confina il suo ruolo di artefice sublime e inattingibile, la raffinatezza del suo gusto figurativo... Nel personaggio del regista Pasolini ha adombrato se stesso, esagerando un po' i suoi difetti, servendosi della figura ingombrante di Welles per tracciare una sorta di autocaricatura, prevedendo i rischi e i pericoli nei quali stava per incappare nel momento in cui si accingeva a girare il *Vangelo*.

Alla figura del regista fa da contrappunto la figura di Stracci, tipico esemplare di quel sottoproletariato che Pasolini aveva idoleggiato nella sua opera precedente; padre di famiglia, disoccupato e perennemente affamato, che fa da comparsa nel film sulla Passione, nonostante la febbre, e morirà di indigestione sulla croce vestendo i panni del ladrone buono. I simboli della Passione sono utilizzati in funzione espressiva, in modo da rendere esplicito il contenuto religioso che era già implicito nei precedenti film di Pasolini. Se la morte di Ettore sul letto di contenzione, in *Mamma Roma*, era stata ripresa con inquadrature che richiamavano alla mente la Deposizione del Mantegna, e la 'Via Crucis' di Accat-

[70] *Una visione del mondo epico-religiosa*, cit.

tone era stata accompagnata dalla musica religiosa di Bach [71], qui il Calvario, eretto su un montarozzo tra l'Appia e la Tiburtina, la corona di spine, sospesa per un istante contro lo sfondo dei palazzoni della periferia, la croce, vero strumento di martirio per il povero uomo umiliato e deriso... Tutto l'armamentario scenico della Sacra Rappresentazione funge da guida verso una interpretazione religiosa della vita e della morte di Stracci.

« Il vero Crocifisso — ha detto Luigi Bini —, colui nel quale Cristo, per riprendere il motivo di Pascal, ancora oggi viene immolato, non è il protagonista wellesiano della crocifissione alla Duvivier, ma il morto di fame. Morendo, Stracci comincia a esistere, a essere qualcuno: simbolo del Figlio dell'Uomo soccombente sotto il peso delle ingiustizie dell'iniquità umana e di tutti i dannati della terra » [72].

Quando l'autore de *La ricotta* fu sottoposto a giudizio per il reato di vilipendio alla religione, parve ai giudici che egli avesse inteso, col suo film, trascinare nella polvere il Cristo degli altari per mettere al suo posto il vilipeso sottoproletario; furono interpretate come scandalose le risa sguaiate degli attori vestiti da santi, il ruzzolone dell'attore che interpreta Cristo, lo spogliarello dell'attrice-Maddalena. Pasolini, con la consueta puntigliosità, rispondeva ai giudici, che lo avevano condannato, in una poesia:

Questi i Santi?
Questi con le forcine nei capelli, le reti
sulle parrucche, « arrivati » solo perché protetti
con più estetico slancio da Donati
nelle acconciature? [73].

« Serpenti, razza di vipere!... » gridava Cristo indignato ai suoi interlocutori, sordi e ciechi, in circostanze analoghe.

Il Santo è Stracci. La faccia di antico camuso
che Giotto vide contro tufi e ruderi castrensi,
i fianchi rotondi che Masaccio chiaroscurò
come un panettiere una sacra pagnotta...
Se vi è oscura la bontà con cui egli si toglie di bocca
il cestino, per darlo alla famiglia che lo mastichi

[71] « In *Accattone* avevo scelto due o tre motivi da Bach: uno era 'il motivo d'amore' che appariva sempre nei rapporti tra Accattone e Stella; un altro, tratto dalla *Passione secondo Matteo,* rappresentava il motivo della morte ed era il motivo dominante (una morte più o meno redenta); poi c'era l'*Actus tragicus* che era il motivo del 'male misterioso' e l'ho impiegato nel momento in cui Accattone ruba la catenella al figlio, nel momento in cui Amore fa la spia in prigione... » (*"Mamma Roma" ovvero dalla responsabilità individuale alla responsabilità collettiva,* cit.).

[72] *Pier Paolo Pasolini poeta del sottoproletariato,* in « Letture » a. XXX, n. 1, gennaio 1975.

[73] *Pietro II,* in « Poesia in forma di rosa ».

al suono del Dies Irae; se vi è oscura l'ingenuità
con cui piange sul suo pasto rubato dal cane;
se vi è oscura la tenerezza con cui poi carezza
la colpevole bestia [...];
se vi è oscura la semplicità con cui muore... [74].

E', di nuovo, la mancanza di autentico spirito cristiano in coloro che si fanno difensori del cristianesimo ufficiale a scandalizzare il poeta.

Dove il Cristianesimo
non rinasce, marcisce. E, contraddizione
mille volte, mille volte allusa
dal mio Cristo irriducibile,
finisce difeso da qualche Erodiano impazzito
macabramente privo di senso del ridicolo [75].

Il Cristo, che egli ha in mente di fare, ha altre esigenze che non siano quelle legate all'osservanza esteriore di alcune regole di comportamento.
« Nulla mi pare più contrario al mondo moderno della figura di Cristo come lo vede Matteo: di quel Cristo mite nel cuore, ma 'mai' nella ragione, che non desiste un attimo dalla propria terribile libertà come volontà di verifica continua della propria religione, come disprezzo continuo per la contraddizione e per lo scandalo [...]. La figura di Cristo dovrebbe avere, nel film, la stessa violenza di una resistenza: qualcosa che contraddica radicalmente la vita come si sta configurando all'uomo moderno, la sua grigia orgia di cinismo, ironia, brutalità pratica, compromesso, conformismo, glorificazione della propria identità nei confronti della massa, odio per ogni diversità, rancore teologico senza religione » [76].
Resta il problema dello stile, cioè del come farlo questo Cristo; ingenuo come in un ex-voto di incerta fattura, oppure grondante estetismo come in una riproduzione d'arte su carta patinata? Quali mezzi tecnici impiegare per renderne espressive le parole e i gesti drammatici; le traballanti carrellate e le lente panoramiche di *Accattone*, i movimenti di dolly che accarezzano dolcemente il corpo martoriato di Ettore in *Mamma Roma*, oppure il pancinor usato per la prima volta ne *La ricotta*?
« Il 'pancinor', non tanto per i suoi movimenti di 'zoom' quanto per il grado del suo obiettivo, da 100 in su, ottiene effetti ancor più cari ai miei occhi di ragazzo di studio masaccesco, schiaccia ancor più le immagini, le rende più calde e grevi. Le lievita come pagnotte, massicce e leggere — se così posso dire usando il mio logoro processo di sineciosi: così com'è leggero il pennello, addirit-

[74] *Pietro II*, in « Poesia in forma di rosa ».
[75] Ivi.
[76] *Il Vangelo di Matteo, una carica di vitalità*, cit.

tura spumeggiante nell'inventare i più massicci chiaroscuri del tuttotondo che ha come centro l'uomo e come luce la Luce Universale »[77].

« Io sono una forza del passato... » dice il regista Welles-Pasolini ne *La ricotta*; e al giornalista, che vuol sapere da lui « cosa intende esprimere con questa sua nuova opera » (il film sulla Passione), risponde assorto: « Il mio profondo, intimo, arcaico cattolicesimo ». Poi prende fra le mani un libro e legge una poesia...

Vengo dai ruderi, dalle Chiese,
dalle pale d'altare, dai borghi
dimenticati sugli Appennini o le Prealpi,
dove sono vissuti i fratelli [...].
Mostruoso è chi è nato
dalle viscere di una donna morta.
E io, feto adulto, mi aggiro
più moderno di ogni moderno
a cercare fratelli che non sono più[78].

Pasolini proclama la fine della storia. La sua ricerca di stile, sempre ritardata rispetto agli avvenimenti del presente, denuncia la sua incapacità a vivere in un mondo per lui fonte di costante amarezza e delusione. Il suo recupero in chiave critica della tradizione è stato definito come la « negazione attiva di un presente senza futuro »[79].

Nonostante le precauzioni adottate col film *La ricotta*, aver fatto compiere cioè a un regista immaginario gli errori di gusto che non avrebbe dovuto compiere lui nel realizzare il *Vangelo*, Pasolini si appresta a girare il suo san Matteo con timore e tremore. Sente che il passo che sta per compiere è irreparabile. Non gli manca, come si è visto, il coraggio per rischiare... Resta il fatto che, con *Il Vangelo secondo Matteo*, entra nel suo cinema una componente di accentuato estetismo della quale non gli sarà più possibile liberarsi in seguito, e che lo condizionerà, in maniera sempre più vistosa, fino a fare di lui quella « bestia da stile » che aveva paventato di essere.

« Contrariamente a quanto avevo presuntuosamente annunciato a un intervistatore di "Paese Sera", ho girato il *Vangelo* in modo totalmente diverso da come avevo girato *Accattone*. Ricordo con terrore i primi giorni di lavoro, in cui, appunto, giravo come ero capace di girare, coi miei cari obiettivi, le mie care carrellate. Come ho potuto non rendermene conto subito, prima di cominciare? Era chiaro che la *sacralità tecnica*, la figliale semplicità che scardinava dalla sua usuale (e convenzionale) semplicità la 'ma-

[77] *Confessioni tecniche*, cit.
[78] *Poesie mondane*, cit.
[79] G.C. Ferretti, « Pasolini: L'universo orrendo », cit. p. 26.

teria' delle borgate romane, diventava di colpo retorica e ovvia se applicata alla 'materia' di per sé sacra che stavo raccontando [...]. Sbagliando così, ho girato, per prima, l'intera scena del Getzemani e dell'arresto. Che poi ho potuto solo in parte rigirare e che quindi porta indelebile il segno di quel mio primo errore: quando, ora, quella scena passa sullo schermo — per quanto corretta e accomodata in montaggio — me ne vergogno selvaggiamente »[80].

La scoperta della nuova realtà nella quale si trova improvvisamente immerso ha per Pasolini l'aspetto di una rivelazione folgorante; egli stesso se ne dice sconvolto.

« Solo girando la scena del battesimo al Giordano, in una notte da innominato in un alberghetto di Viterbo, mi sono reso conto che stavo andando incontro alla più disastrosa bocciatura [...]. Risvegliandomi, quella mattina a Viterbo, avevo addirittura deciso di riprendere l'insieme e i particolari della folla che si battezza da un elicottero. L'elicottero non fu possibile ottenerlo, l'Arco Film non è una casa americana. Ma il torrentello, il Chia, che fungeva da Giordano, era circondato da burrati ariosteschi: mi sono arrampicato, con l'eroico Delli Colli e con l'Arriflex munita di 'pancinor', sopra quei burrati, e da lì, 'zoomando', ho ripreso i gruppi, le figure intere, i primi piani. Ogni frontalità era così sconvolta, ogni ordine, ogni simmetria: irrompevano il magmatico, il casuale, l'asimmetrico: le facce non potevano più essere viste di fronte e al centro dell'inquadratura, ma si presentavano così come capitava, in tutti gli scorci possibili e sempre eccentriche nel fotogramma »[81].

E' appassionante il modo in cui il regista riferisce l'evolversi di questa sua vicenda stilistica, unica forse nell'intera storia del cinema, come è unica non solo la capacità di riflessione autocritica che Pasolini dimostra di possedere, ma anche la generosità perfino eccessiva con la quale espone i suoi segreti di laboratorio.

« L'obiettivo principe era improvvisamente diventato il 300. Che otteneva insieme due effetti: quello di schiacciare e quindi di rendere ancora più pittoriche ('400 e '500) le figure, e nel tempo stesso di dar loro la casualità e l'immediatezza del documentario d'attualità (un arrivo di corsa ciclistica...). Rotte le mie abitudini — pian piano, come sempre avvengono le cose, 'girando e rigirando' — mi son sempre più liberato dai miei schemi di ordine, della *sacralità tecnica*, e mi son buttato nel magma: al 300 ho aggiunto il suo contrario, il 25: e per i primi piani! Cosa che, prima, mi avrebbe fatto inorridire [...]. Nel montaggio, gli accostamenti di campi lunghi girati col 18 e di primi piani girati col 300, di 'salti' da uno stesso primo piano girato con un obiettivo alto, 75 o 100, e con il 25, ecc. non si contano... ».

[80] *Confessioni tecniche,* cit.
[81] Ivi.

Pasolini dice di aver adottato questo singolare metodo di ripresa e montaggio, senza rendersi immediatamente conto dei motivi che lo spingevano a comportarsi così. Solo in seguito, a film terminato, ha potuto riflettere su ciò che era accaduto, e comprendere la ragione della evoluzione stilistica avvenuta.
« Il *Vangelo* mi ha posto il problema seguente: non lo potevo raccontare come un racconto classico, perché non sono credente, ma ateo. Nonostante ciò, volevo filmare il Vangelo di san Matteo, cioè raccontare la storia di Cristo figlio di Dio. Dovevo dunque narrare un racconto nel quale non credevo. Non potevo essere io a raccontarlo in prima persona. E' stato così che, senza rendermene conto, ho dovuto capovolgere interamente la mia tecnica cinematografica, ed è nato questo magma stilistico che è proprio del 'cinema di poesia'. Per raccontare il Vangelo, ho dovuto immergermi nell'anima di un ipotetico credente, distinto da me »[83].
Il Vangelo secondo Matteo denuncia, a prima vista, la complessità del suo ordito: vi è anzitutto la fedeltà alla lettera del testo di Matteo[84], corredata da una attenzione esegetica, nei confronti del testo stesso; la scelta dei luoghi, dei volti e delle voci degli interpreti, dei costumi ecc. risponde a molteplici esigenze che vanno dalla necessità di trovare un'ambientazione sociologica al di fuori di ogni preciso riferimento storico, ma segnata dalla presenza cristiana[85]; il lavoro di messinscena, condotto con la tecnica dei quadri viventi, ha come punto di riferimento la Sacra Rappresentazione popolare, come è testimoniata dall'iconografia del Medioevo, attenuata appena da alcuni riferimenti a situazioni contemporanee[86]; della ripresa e del montaggio si è già detto abbastanza.

[82] *Confessioni tecniche*, cit.
[83] *Le cinéma selon Pasolini,* entretien avec P.P. Pasolini par Bernardo Bertolucci et Jean-Louis Comolli, in « Cahiers du cinéma », n. 169, agosto 1965.
[84] « Questo film è semplicemente la visualizzazione di un Vangelo particolare, quello di san Matteo; non è una vita di Cristo, non ho messo insieme i Vangeli e fatto una sceneggiatura della Vita di Cristo come si è fatto già altre volte, no, è proprio il Vangelo secondo Matteo rappresentato così come esso è; non ho aggiunto una battuta e non ne ho tolta nessuna, seguo l'ordine del racconto, tale e quale come in san Matteo, con dei tagli narrativi di una violenza e di una epicità quasi magiche, presenti nel testo stesso del Vangelo, per cui questo film sarà stilisticamente una cosa piuttosto strana. Infatti a grandi pezzi da film muto seguono momenti in cui, per venti minuti di seguito, Cristo parla » (*Una visione del mondo epico-religiosa,* cit.).
[85] Nel film *Sopraluoghi in Terrasanta per il Vangelo,* Pasolini spiega al produttore perché non è possibile ambientare il *Vangelo* in Palestina: i duemila anni trascorsi dall'epoca di Cristo hanno profondamente modificato la scenografia naturale, c'è sempre qualcosa di troppo moderno e industriale; inoltre, i volti dei palestinesi non hanno nulla di cristiano.
[86] « Così per i soldati romani durante la predicazione gerosolimitana di Cristo ho dovuto pensare alla Celere, per i soldati di Erode prima

Al di là delle ammissioni di Pasolini, ampiamente riferite, permane il dubbio se egli sia riuscito ad evitare del tutto il manierismo, o eccesso di buon gusto figurativo, che aveva tentato di esorcizzare con *La ricotta*. La musica, infine, completa l'opera del magma stilistico, con l'audace alternarsi di brani antichi e moderni, barbarici e raffinati, e con un modo, forse eccessivo, di sovrapporsi all'immagine fino a condizionarne la recezione da parte dello spettatore. Tale complessità di ordito rivela lo sforzo, quasi sovrumano, compiuto dal regista nella realizzazione di questo film. Solo in alcuni momenti sembra liberarsi la forza di una autentica ispirazione religiosa; sono i punti nei quali, superando le barriere frapposte dalla faticosa costruzione strutturale, Pasolini si abbandona con slancio sincero a quel processo, del quale egli parlava, di identificazione con l'anima popolare che riconosce parte di sé nella rievocazione del mito cristiano.

« Mentre operavo al Vangelo, sul set, il che significa davanti alle scelte ossessive (anche se preparate vagamente la sera prima, o durante la notte, e nell'ormai preistorica fase della sceneggiatura, resa ridicolmente astratta dalla urgente realtà delle cose), all'aperto, con intorno la ridda dei curiosi, delle macchine, del sole, di quel maledetto imperscrutabile sole, odioso nei suoi misteriosi appostamenti tra le nubi, nelle sue sparizioni, nei suoi prematuri tramonti; posso dire che il demone dolorante che presiedeva a quelle scelte (obiettivi, movimenti di macchina, composizione dei gruppi di comparse, movimenti degli attori ecc.) era un bisogno, inaspettatamente esplicito, di sincerità. Il che poi significa terrore dell'insincerità. E, se gli psicologi hanno ragione nei loro schemi, significa anche desiderio di insincerità. Ma dei processi del mio inconscio lascio la cura agli altri. Io intanto so questo, che ero reso disperato dal bisogno di essere sincero... » [87].

Autore « destituito di autorità », « Michelangelo vecchio » alla ricerca di qualcosa da cui « la ricerca di stile » lo ha « tenuto lontano », Pasolini si congeda dal suo *Vangelo*.

Sono pertanto esaurite
le panoramiche sui vicoli di calce pura
e porosa, coi fili di sole ardente sui profili,
e i vuoti d'ombra da grande Impressionista,
ronzante d'azzurro... E quelle
quelle antiche montagne
color di paglia, coi muri del medioevo
come paglia più scura, nella schiuma
secca che fa, della luce, il pancinor,

della strage degli innocenti ho dovuto pensare alla teppaglia fascista, Giuseppe e la Madonna profughi mi sono stati suggeriti dai profughi di tanti drammi analoghi nel mondo moderno... » (*Confessioni tecniche*, cit.).

[87] Ivi.

con profili di visi masacceschi neri,
controluce, su fondali castamente ardenti... [88].

...Sente che gli « manca qualcosa ». Tra la fede dei semplici, ai quali si è rivolto non senza efficacia, e la condizione di aridità che riconosce come propria, c'è una zona intermedia. E' lo spazio del desiderio, che si esprime nello struggimento e nel rimpianto; la spinta verso ciò che si vorrebbe essere, mescolata alla consapvolezza di ciò che si è.

L'infelice coscienza

Il desiderio di sincerità, che Pasolini sentiva impellente, lo induceva a eccessi di automanifestazione, fino a fargli sfiorare la temerarietà.

Ho sbagliato tutto.
Sbagliava, spaurito al microfono,
con la prepotente incertezza del brutto,
del soave poeta, quel mio omonimo,
che ancora ha il mio nome.
Si chiamava Egoismo, Passione [...].
Interlocutori di Teramo o Salerno,
di Conselice o Frosinone o Genova,
quello là, che aveva tanta ragione,
sbagliava tutto [89].

Diventato, in seguito ad una campagna denigratoria montata dalla stampa reazionaria, uno degli uomini più detestati del Paese, non aveva pudori nel fornire ai suoi avversari argomenti contro di lui [90]. Il pianto sui propri errori nella vita e nell'arte, forniva sostanza alla vena elegiaca della sua poesia.

Basta staccare un petalo e lo vedi.
Rosso dove doveva essere bianco,
o bianco dove doveva esser giallo, come
volete: e questo per tutta una vita,
che, per fatalità, consente una
sola via, una forma sola [...].
Si dice, nella vita van perse molte occasioni:

[88] *L'alba meridionale*, in « Poesia in forma di rosa ».
[89] *Poesia in forma di rosa*, nel volume omonimo.
[90] « Do alle stampe oggi queste pagine come un 'documento', ma anche per fare dispetto ai miei 'nemici': infatti, offrendo loro una ragione di più per disprezzarmi, offro loro una ragione di più per andare all'Inferno » (prefazione a « La Divina Mimesis »).

ma... la Vita ha un'occasione sola.
Io l'ho perduta tutta [91].

L'insidia della contraddizione è radicata in ciò che vi è di più personale nel suo stile. Come ha osservato Franco Fortini, « l'antitesi è rilevabile a tutti i livelli della scrittura di Pasolini. E' antitesi di 'posizioni intellettuali' e morali verso i massimi temi della passione ideologica contemporanea (*Le ceneri di Gramsci* ha come tema, appunto, questa contraddizione), verso l'Italia, il popolo, la ragione, la 'religione'; antitesi di tematica e dunque di un libro contro l'altro; di linguaggio, nazionale e dialettale, anzi pluridialettale; fra struttura sintattica e struttura metrica; fino alla sua più frequente figura di linguaggio, quella sottospecie dell'oxymoron, che l'antica retorica chiamava *sineciosi*, e con la quale si affermano, di uno stesso soggetto, due contrari » [92].
Stile che si basa su una lacerazione interiore avvertita con amarezza ed espressa con dolore, come quando si rivolge, in un atto di generosa autoaccusa, allo spirito di Gramsci:

Lo scandalo del contraddirmi, dell'essere
con te e contro te; con te nel cuore,
in luce, contro te nelle buie viscere;

del mio paterno stato traditore
— nel pensiero, in un'ombra di azione —
mi so ad esso attaccato nel calore

degli istinti, dell'estetica passione;
attratto da una vita proletaria
a te anteriore, è per me religione

la sua allegria, non la millenaria
sua lotta: la sua natura, non la sua
coscienza... [93].

L'adesione di Pasolini all'ideologia marxista è minata da questo dissidio: il suo attaccamento viscerale a un modo di essere preistorico, barbarico, e l'assillo di un interrogativo che grava sulla sua condizione di uomo civile, desideroso di partecipare in maniera cosciente all'elaborazione del progetto di un avvenire migliore per l'umanità.
« Oggi una nuova cultura, ossia una nuova interpretazione intera della realtà, esiste, e non certamente nei nostri tentativi di borghesi d'avanguardia nello sforzo sempre più inutile di aggiornare la nostra: esiste, in potenza, nel pensiero marxista: in potenza, ché l'attuazione è da prospettare nei giorni in cui il pensiero marxista sarà (se è questo il destino) prassi marxista nella storia

[91] *Poesia in forma di rosa*, cit.
[92] *Le poesie italiane di questi anni*, in « Il Menabò », n. 2, febbraio 1960.
[93] *Le ceneri di Gramsci*, nel volume omonimo.

di una nuova classe sociale organizzante la vita. Ma benché in forma potenziale, esiste, agisce, già da oggi, se quel pensiero marxista determina, nei nostri paesi occidentali, una lotta politica e quindi una crisi nella società e nell'individuo: esiste dentro di noi, sia che vi aderiamo, sia che la neghiamo; e proprio in questo nostro impotente aderirvi, e in questo nostro impotente negarla »[94].

Alberto Asor Rosa ha fatto notare che l'accento di Pasolini « batte drammaticamente sulla crisi dell'individuo più che sulla crisi della società »[95]. C'è forse, nel Pasolini saggista degli anni cinquanta, una eccessiva preoccupazione di salvaguardare la propria posizione personale, di sperimentatore indipendente, da ogni possibile strumentalizzazione. Il rifiuto dei canoni di un realismo socialista, imposto dall'alto, lo induce ad una polemica, nei confronti dei responsabili della politica culturale del Partito Comunista, che richiama alla mente, per analogia di accenti, l'altra polemica, mai sopita, contro gli uomini di Chiesa.

Troppo fonda è, in voi, l'impronta
della lotta compiuta, nel grande e breve
decennio: vi siete assuefatti,
voi, servi della giustizia, leve
della speranza, ai necessàri atti
che umiliano il cuore e la coscienza.
Al vuoto tacere, al calcolato
parlare, al denigrare senza
odio, all'esaltare senza amore...[96].

L'atteggiamento che spinge Pasolini a mettere in evidenza la propria distanza dai movimenti organizzati, siano essi politici o culturali, spirituali o sociali, fa di lui un isolato; sempre in anticipo, o in ritardo, rispetto ai dettami delle "chiese" che si contendono il predominio sulle coscienze, si riserva una funzione di stimolo sul terreno della conoscenza.

Non gridino i cattolici alla grandezza
del passato, ricattatori: alla Disperazione.
Ma i comunisti non avvezzino
alla rinuncia e alla riduzione i cuori,
con la Speranza...[97].

La sua proposta si attua come un insieme di negazioni più che di affermazioni; è la vocazione allo scisma, che fa di lui un eretico di tutte le fedi. Come quando, nel fornire una chiave autobiografica

[94] *Osservazioni sull'evoluzione del Novecento*, in « Passione e ideologia ».
[95] « Scrittori e popolo », cit., p. 479.
[96] *Una polemica in versi*, in « Le ceneri di Gramsci ».
[97] *La reazione stilistica*, in « La religione del mio tempo ».

per l'interpretazione del personaggio del corvo in *Uccellacci e uccellini*, egli dice:
« Il suo marxismo si innesta come una norma innocente, palingenesi non tuttavia matta, ma ragionata, su una incrinatura della norma, sul trauma (la nostalgia della vita, il distacco coatto da essa, la solitudine, la poesia come compenso, il dovere naturale della passione, ecc.). Ma l'autobiografia si manifesta soprattutto nel tipo di marxismo del corvo. Un marxismo, cioè, aperto a tutti i possibili sincretismi, contaminazioni e regressi, restando fermo sui suoi punti più saldi, di diagnosi e di prospettiva » [98].
La convinzione che « solo la rivoluzione può salvare la tradizione », perentoriamente affermata nel film *La rabbia*, reca in sé il germe della contraddizione. Pasolini non è che lo spettatore della crisi di una civiltà.
« Uno spettro si aggira per l'Europa, è la crisi del marxismo. Eppure bisogna a tutti i costi ritrovare la via della rivoluzione, perché mai come oggi il marxismo si è presentato come unica possibile salvezza dell'uomo. Esso salva il passato dell'uomo, senza il quale non c'è avvenire. Il capitalismo dice di voler salvare il passato, in realtà lo distrugge: la sua conservazione è sempre stata una manutenzione da museo, cretina e distruggitrice. Ma oggi la rivoluzione interna del capitalismo rende il capitalismo così forte, da fregarsene del passato... » [99].
Le mutate condizioni di vita esigono l'elaborazione di una nuova strategia rivoluzionaria; ma che altro può fare un artefice di libri e di film se non ridicolizzare il sistema imponendogli lo scandalo della sua irriducibile presenza? Egli non può che mutare la sua maniera di scrivere libri o girare film, secondo i criteri dell'omologia tra la struttura dell'opera narrativa e la struttura della società, enunciati da Lucien Goldmann sulla scorta della 'teoria del romanzo' di György Lukács.
« Se l'autore non può, in quanto borghese, in una prima fase, rappresentare altro che personaggi romanzeschi che imitano omologicamente uomini reali della società capitalistica della libera concorrenza — e, in una seconda fase, non può rappresentare che la scomparsa del personaggio, omologa alla scomparsa dell'individuo nella società capitalistica dei monopoli — ebbene, l'unica operazione liberatoria non è imitare per analogia tale situazione (non c'è il personaggio? ebbene facciamo racconti senza personaggi), ma fare di tale situazione l'oggetto stesso del racconto » [100]; come egli ha cercato di fare con *Uccellacci e uccellini*.
In una intervista rilasciata a un giornalista americano, e il cui succo è riportato in un cartello del film (« Dove va l'umanità?

[98] *Le fasi del corvo*, nel volume con la sceneggiatura di *Uccellacci e uccellini*, cit.
[99] Parole del corvo nel film *Uccellacci e uccellini*.
[100] *Confessioni tecniche*, cit.

Boh! »), Mao aveva detto che, secondo lui, gli uomini del futuro non saranno né comunisti né non comunisti... Essi andranno, andranno avanti, nel loro immenso futuro, prendendo dall'ideologia comunista quel tanto che può essere loro utile... [101]. Pasolini pensa la medesima cosa del suo marxismo eretico degli anni cinquanta. Si affianca al cammino dell'umanità facendo piovere sui discorsi degli altri le sue battute moralistiche e un po' noiose, come fa il corvo nel suo film. Ma « il cammino incomincia, e il viaggio è finito ». La sua ideologia, confusa e superata, sarà assimilata dai suoi compagni di viaggio, ciascuno prenderà dalla sua esperienza la parte che ritiene utile... Di lui non resteranno che le ossa e qualche penna bruciacchiata sul ciglio della strada.

Uccellacci e uccellini si basa su una considerazione di Goldmann, desunta da Lukács, secondo cui la vicenda romanzesca è la « ricerca degradata di valori autentici in un mondo degradato »; adottando la tecnica dell'apologo, Pasolini intende oggettivizzare tale ricerca, alla quale guarda ormai con distacco autocritico.

« Avevo deciso di cominciare la prima inquadratura di *Uccellacci e uccellini* con un obiettivo, il 32, e di continuare così fino alla fine del film. I movimenti di macchina dovevano essere tutti funzionali: la macchina, insomma, *non si doveva sentire*, secondo la tradizione del film comico classico (Keaton, Charlot, ecc.). Il film doveva essere prevalentemente 'sostantivale': la qualificazione ai sostantivi (o 'proposizioni relative') doveva essere senza ornamenti, insomma; e la terza operazione, la verbalizzazione, ossia la riduzione della materia sostantivale qualificata in 'ritmemi', doveva essere canonica, senza coordinazioni ellittiche, attacchi espressivi, ecc. » [102].

Era il momento nel quale Pasolini traeva le prime conclusioni da un confronto serrato tra la sua esperienza di scrittore e quella di facitore di film, applicando empiricamente i criteri della linguistica e della semiologia.

« Ognuno di noi ha in testa un dizionario, incompleto lessicalmente, ma praticamente perfetto, del sistema di segni linguistici della sua cerchia e della sua nazione.

« L'operazione dello scrittore consiste nel prendere da quel dizionario, come oggetti custoditi in una teca, le parole, e farne un uso particolare: particolare rispetto al momento storico della parola e al proprio. Ne consegue un aumento di storicità della parola: cioè un aumento di significato [...].

« Per l'autore cinematografico, invece, l'atto che è fondamentalmente simile, è molto più complicato.

« Non esiste un dizionario delle immagini. Non c'è nessuna imma-

[101] Cfr. *Le fasi del corvo,* cit.
[102] *Confessioni tecniche,* cit.

gine incasellata e pronta per l'uso. Se per caso volessimo immaginare un dizionario delle immagini dovremmo immaginare un *dizionario infinito*, come infinito continua a restare il dizionario delle *parole possibili*... » [103].

Per la seconda volta, Pasolini si vede costretto a girare un film in maniera contraria a come lo aveva concepito. Inquadrature asimmetriche, obiettivi a lungo fuoco, raccordi casuali, montaggio aritmico... Come aveva fatto per il *Vangelo*, il regista cerca, di nuovo, di capire la ragione del brusco dirottamento subìto dal suo programma di lavoro.

« *Uccellacci e uccellini*, che voleva essere un film concepito e eseguito con leggerezza, sotto il segno dell'Aria del Perdono del "Flauto magico" è dovuto in realtà a uno stato d'animo profondamente malinconico, per cui io non potevo credere al comico della realtà [...]. L'atroce amarezza dell'ideologia sottostante al film (la fine di un periodo della nostra storia, lo scadimento di un mandato) ha finito col prevalere... » [104].

Pasolini allude al fallimento del suo progetto di portare la rivoluzione nella lingua, di dare all'Italia quella letteratura nazional-popolare che era stata vaticinata da Gramsci.

« La lingua italiana è la lingua della borghesia italiana che per ragioni storiche determinate non ha saputo identificarsi con la nazione, ma è rimasta classe sociale: e la sua lingua è la lingua delle sue abitudini, dei suoi privilegi, delle sue mistificazioni, insomma della sua lotta di classe » [105].

Considerando questa lingua come una linea, si può osservare, secondo Pasolini, che le opere del Novecento, dotate di qualche pregio letterario, si collocano tutte al di sopra di essa, nella zona dei dialetti. Lo sperimentalismo letterario, adottato da Pasolini, partiva dal presupposto, intuito da Carlo Emilio Gadda, che fosse possibile attraversare, come una serpentina, le zone che si collocano al di sopra e al di sotto dell'italiano medio.

Ma adesso è accaduto un fatto imprevisto; è nata una nuova lingua italiana che sostituisce all'osmosi col latino, propria della tradizione rinascimentale, l'osmosi col linguaggio industriale, denso di termini tecnici e neologismi. Ne sono esempi il linguaggio giornalistico e televisivo. Caratteristiche fondamentali di questa nuova lingua sono il prevalere del fine comunicativo sul fine espressivo, e l'omologazione avvertibile soprattutto nelle norme interne che regolano gli slogan pubblicitari, e nel loro passaggio graduale alla lingua parlata. Queste considerazioni inducono Pasolini a considerare esaurito il suo compito di scrittore.

« Mentre la grande e piccola borghesia di tipo paleoindustriale e commerciale non è mai riuscita a *identificare se stessa con l'intera*

[103] *Il "cinema di poesia"*, in « Empirismo eretico ».
[104] *Confessioni tecniche*, cit.
[105] *Nuove questioni linguistiche*, in « Empirismo eretico ».

società italiana, e ha fatto semplicemente dell'italiano letterario la propria lingua di classe imponendolo dall'alto, la nascente tecnocrazia del Nord si identifica egemonicamente con l'intera nazione, ed elabora quindi un nuovo tipo di cultura e di lingua effettivamente nazionali » [106].

Basterà poco a Pasolini per passare dal concetto di omologazione linguistica a quello di omologazione nel comportamento, grazie a quel trasferimento, non privo di semplificazioni arbitrarie, di di concetti linguistici dalla letteratura al cinema, a cui ho fatto cenno. Lo dice anche il corvo in *Uccellacci e uccellini*: « Chi parla uguale consuma uguale », soggiungendo poi con tristezza: « Eh, io conosco una persona che piange su questo, e dice che questa sarà la fine dell'uomo... ».

In un dramma in versi, « Pilade », che adombra un'amichevole polemica tra Pasolini e Moravia (Oreste, obbediente ai dettami di Atena, rappresenta, più che Moravia stesso, il suo razionalismo illuministico, mentre il ribelle e solitario Pilade rappresenta l'irrazionalismo di Pasolini), il poeta, immedesimandosi col protagonista, si rivolge ad Atena, dea della ragione, e dice:

Oreste, in nome tuo, ha abbattuto un monumento
e ne ha eretto un altro: io stavo per fare lo stesso.
Ma il mio monumento, per fortuna, resterà incompiuto [107].

La rivoluzione linguistica non si farà, perché la rivoluzione interna, avvenuta in seno alla reazione, la rende ormai inattaccabile e indistruttibile... Pasolini si volge con sarcasmo verso la stagione che si è chiusa, per lui, con la più amara delusione.

Nessuno dei problemi degli anni cinquanta
mi importa più! Tradisco i lividi
moralisti che hanno fatto del socialismo un cattolicesimo
ugualmente noioso! Ah, ah, la provincia impegnata!
Ah, ah, la gara a essere uno più poeta razionale dell'altro!
La droga, per professori poveri, dell'ideologia!
Abiuro dal ridicolo decennio! [108].

Per spiegare quali criteri lo avevano spinto a scegliere i momenti significativi della vita di Edipo, da inserire nel film *Edipo re*, Pasolini diceva:

« Anch'io sono un borghese, anzi un piccolo borghese, una merda, convinto che la sua puzza sia non solo un profumo, ma l'unico possibile profumo del mondo. Anch'io sono dotato quindi delle connotazioni dell'estetismo e dell'umorismo, le connotazioni tipiche dell'intellettuale piccolo borghese [...]. D'altra parte bisogna convenire che il piccolo borghese non è altro che l'uomo: e ha preso

[106] *Nuove questioni linguistiche*, cit.
[107] *Pilade*, in « Nuovi Argomenti », nuova serie, n. 7-8, luglio-dic. 1967.
[108] *Poema su un verso di Shakespeare*, cit.

in eredità dall'uomo l'idea del tempo. E' una favola, questa del tempo, su cui egli fonda la sua vita: conservazione, previdenza, rispettabilità, moralità ecc.: e anche la sua arte.

« Cristo ha perso assolutamente il suo tempo predicando di non pensare al domani. L'idea del domani, come quella dell'ieri, sono le sole presenti nella testa di noi borghesi. Il domani come realizzazione dei nostri sogni di successo (per cui siamo tanto economi, parsimoniosi, attenti a non comprometterci, prudenti, calcolatori, giudiziosi e vigliacchi), l'ieri come fondazione delle istituzioni, delle tradizioni e degli *establishments* che ci servono come punto di partenza per raggiungere le nostre belle mete... » [109].

Il tema dell'incompatibilità tra modo borghese e modo religioso di vivere sarà sviluppato ampiamente nel film *Teorema*. La vicenda artistica di Pasolini volge al termine incanalandosi, dopo tante divergenti impennate, nell'alveo al quale fin da principio era destinata...

Come un fiume, che — nel meraviglioso
stupefacente suo essere
quel fiume — contiene il fatale
non essere alcun altro fiume [110].

Anche la delusione è prevista, anzi invocata, in quanto condizione indispensabile per poter attirare momentaneamente l'attenzione di un pubblico distratto, sordo alle esigenze dello spirito.

Bisogna deludere. Saltare sulle braci
come martiri arrostiti e ridicoli: la via
della Verità passa anche attraverso i più orrendi
luoghi dell'estetismo, dell'isteria,
del rifacimento folle erudito... [111].

Così la crisi ideologica trapassa in una crisi stilistica, dall'incertezza nasce altra incertezza, e il fare artistico perde di significato, si frantuma nella manipolazione di materiali eterogenei, nell'impiego di strumenti utilizzati da chi non ne riconosce più lo scopo originario.

Nel presentare un'antologia delle sue poesie, Pasolini diceva che ciò che in esse lo colpiva era « un diffuso senso di scoraggiante infelicità: un'infelicità facente parte della lingua stessa, come un suo dato riducibile in quantità e quasi in fisicità. Questo senso (quasi un diritto) di essere infelice, è talmente predominante, che la stessa felicità sensuale (di cui del resto il libro è pieno, ma come con colpa) ne è offuscata; e così l'idealismo civile. Ciò

[109] *Perché quella di Edipo è una storia*, nel volume con la sceneggiatura di *Edipo re*, Garzanti, Milano, 1967.
[110] *Poesia in forma di rosa*, cit.
[111] *Progetto di opere future*, in « Poesia in forma di rosa ».

che mi colpisce ancora, rileggendo questi versi, è rendermi conto di quanto fosse ingenua l'espansività con cui li scrivevo: proprio come se scrivessi per chi non potesse volermi che un gran bene »[112].

Pasolini si rivolge al lettore anonimo con la stessa confidenza con la quale interpella l'amico Attilio Bertolucci, convinto che il suo caso meriti la massima solidarietà.

Ah, non potrò più resistere ai ricatti
dell'operazione che non ha uguale,
credo, a far dei miei pensieri, dei miei atti,

altro da ciò che sono: a trasformare
alle radici la mia povera persona:
è, caro Attilio, il patto industriale.

Nulla gli può resistere: non vedi come suona
debole la difesa degli amici laici
o comunisti contro la più vile cronaca?

L'intelligenza non avrà mai peso, mai,
nel giudizio di questa pubblica opinione.
neppure sul sangue dei lager, tu otterrai

da una dei milioni d'anime della nostra nazione,
un giudizio netto, interamente indignato...[113].

Confida la sua stanchezza e la sua delusione, la sua inadeguatezza di fronte al compito che si è assunto...

Mi si richiede un coraggio che sfugge
del tutto al reale, appartiene ad altra storia;
mi si vuole spellacchiato leone che rugge

contro i servi o contro le astrazioni
della potenza sfruttatrice:
ah, ma non sono sport le mie passioni,

la mia ingenua rabbia non è competitrice.
Non c'è proporzione tra una nuova massa
predestinata e un vecchio io che dice

le sue ragioni a rischio della sua carcassa[114].

Proclama la sua sostanziale estraneità nei confronti dei giochi di potere nei quali è coinvolto suo malgrado.

Uno a cui la Questura non concede
il passaporto — e, nello stesso tempo
il giornale che dovrebbe essere la sede

della sua vita vera, non dà credito
a dei suoi versi e glieli censura —

[112] *Al lettore nuovo,* in « Poesie », Garzanti, Milano 1970.
[113] *La Guinea,* in « Poesia in forma di rosa ».
[114] Ivi.

è quello che si dice un uomo senza fede.
che non si conforma e non abiura...[115].

La sua accorata protesta è sempre, e prima di tutto, anti-borghese. Non può non odiare la borghesia come la parte più detestabile di se stesso. « Ah, borghesia / sì vuol dire ipocrisia »[116].

« Ah borghesia, hai identificato tutto il mondo con te stessa; questa identificazione segna la fine del mondo; ma la fine del mondo sarà anche la tua! »[117].

La critica alla condizione borghese diviene, nell'opera di Pasolini, dolorosa autocritica e confessione lancinante; egli scava dentro di sé con l'intento di esporre alla luce le radici oscure di una negazione che lo domina; tale operazione si configura come condanna espressa nei confronti della tendenza del pensiero borghese a « negare ogni sacralità, che si tratti del sacro celeste delle religioni trascendenti o del sacro immanente dell'avvenire storico », per cui « il razionalismo borghese ignora nelle sue espressioni estreme l'esistenza stessa dell'arte »[118]. Tale condanna risuona con accenti inequivocabili nel film *Teorema* e nel romanzo omonimo.

Il film si divide in quattro parti: nella prima vengono esposti i dati del teorema; si descrive cioè il comportamento di cinque persone componenti una famiglia della ricca borghesia milanese; il padre, Paolo, proprietario di una fabbrica; la madre, Lucia, fiore squisito di eleganza e belle maniere; i figli, Pietro e Odetta, rami gracili di una pianta che ostenta una precaria opulenza; la serva, Emilia, che viene dalla campagna ed ha alle spalle un passato religioso-contadino; questa parte del film è in bianco e nero; l'immagine del deserto, interpolata tra i frammenti di vita cittadina, sta a indicare il vuoto di valori sul quale questa vita si fonda. La seconda parte del film (a colori come le successive) comprende l'arrivo nella famiglia di un Ospite, bellissimo e misterioso, e i successivi atti d'amore nei quali egli si concede sconvolgendo le abitudini dei cinque personaggi sopra menzionati; l'amore è privo di quelle connotazioni psicologiche che contraddistinguono narrazioni di tal genere tipiche della tradizione letteraria otto-novecentesca; ogni episodio parte quando il personaggio che lo suscita è già perdutamente innamorato dell'Ospite, e si conclude con un incontro carnale al quale l'ospite si presta con superiore generosità. La terza parte del film descrive la partenza dell'Ospite e il trauma che tale avvenimento provoca nei suoi cinque partners. La quarta e ultima parte documenta il progressivo disgregarsi del nucleo familiare e la fine delle storie dei cinque personaggi.

[115] *La ricerca di una casa,* ivi.
[116] *Poesie mondane,* cit.
[117] Parole del corvo in *Uccellacci e uccellini.*
[118] Cfr. il risvolto della copertina nel volume con la sceneggiatura di *Uccellacci e uccellini.*

Al vuoto iniziale, che è oggetto della prima parte del film, corrisponde un nuovo vuoto, ma questa volta più preciso, più lucido, del quale i cinque personaggi prendono coscienza nel momento in cui l'Ospite li abbandona. La partenza dell'Ospite rivela a Pietro il mistero della sua diversità...

Chi mi ha reso diverso (cosa meravigliosa!) mi è stato vicino.
E mi ha distratto così con l'intensità e il sapore
inesprimibile che il suo sesso
aveva dato alla mia vita... [119].

Odetta si sente precipitare all'indietro, verso il baratro della malattia che covava nell'inautenticità della sua precedente esistenza...

Vuoi forse suggerirmi, attraverso
terribili e mute parole di giustizia,
l'identificazione tra una verità,
sempre inimmaginabile e incestuosa,
con tutta l'intera realtà? [120].

Per Lucia, la rivelazione consiste nel sapere quanto sia brutta una vita costretta a mascherarsi di falsa armonia...

Tu hai riempito di un interesse puro
e pazzo una vita priva di ogni interesse.
E hai districato dal loro oscuro nodo
tutte le idee sbagliate di cui vive una signora borghese:
le orrende convenzioni, gli orrendi umorismi,
gli orrendi princìpi, gli orrendi doveri,
le orrende grazie, l'orrenda democraticità, l'orrendo
anticomunismo, l'orrendo fascismo,
l'orrenda oggettività, l'orrendo sorriso [121].

Paolo si sente schiacciato dalla mano della divinità sconosciuta contro la quale ha misurato invano le proprie forze; i segni della lotta resteranno impressi per sempre nella sua carne e nel suo spirito...

Tu sei dunque venuto in questa casa per distruggere.
Che cosa hai distrutto in me?
Hai distrutto, semplicemente,
— con tutta la mia vita passata —
l'idea che io ho sempre avuto di me stesso [122].

[119] *Sete di morte,* in « Teorema ». Queste citazioni sono tratte dal romanzo, « nato, come su fondo oro, dipinto con la mano destra, mentre con la mano sinistra lavoravo ad affrescare una grande parete, il film omonimo » (risvolto della copertina, ivi).
[120] *Identificazione dell'incesto con la realtà,* ivi.
[121] *La perdita dell'esistenza,* ivi.
[122] *La distruzione dell'idea di sé,* ivi.

Emilia è la sola che vive « tutta nel presente. / Come gli uccelli del cielo e i gigli dei campi »; non ha mai pensato al domani. L'Ospite la saluta « per ultima e in fretta ».

Tu sarai l'unica a sapere, quando sarò partito,
che non tornerò mai più, e mi cercherai
dove dovrai cercarmi: non guarderai nemmeno
la strada per dove mi allontanerò... [123].

L'irruzione del sacro nella vita di un borghese, questo è il senso del film, provoca un cambiamento nella sua natura, respingendolo dalla falsa naturalezza, nella quale il suo modo di intendere la civiltà lo ha istallato, verso la sublime innaturalezza dell'essere. Ma anche supponendo l'intervento di un miracolo che metta un borghese forzatamente alla presenza di « ciò che è diverso », il borghese non può giungere a un sentimento religioso vero, perché in lui la « religione metafisica » si è perduta, cedendo il posto a una specie di « religione del comportamento », ogni « esperienza religiosa » è stata ridotta a una « esperienza morale », « l'anima » è stata sostituita con « la coscienza » [124].
La presentazione del film a Venezia, in occasione del festival cinematografico del 1968, ha dato luogo ad accese polemiche, motivate in parte dall'assegnazione a *Teorema* del premio dell'Office Catholique International du Cinéma, con la seguente motivazione: « Per la sincerità e la precisione con cui questo film, impregnato di quell'ambiguità che è il segno straziante della nostra epoca, richiama di fronte all'attuale società borghese, pur individuata con durezza nelle sue caratteristiche negative, la presenza irrecusabile dell'esperienza religiosa, così come la visione scritturistica la propone alla coscienza dell'uomo di ogni tempo ».
Alcuni hanno voluto vedere nel film un ibrido e provocatorio miscuglio di sacro e profano. In realtà, come Pasolini ha affermato, l'Ospite di *Teorema* è il Dio della Bibbia.
« Io non cerco lo scandalo. Dio è lo scandalo, in questo mondo. Il Cristo, se tornasse, sarebbe nuovamente lo scandalo, lo è già stato al suo tempo, tornerebbe a esserlo oggi. Il mio sconosciuto, interpretato da Terence Stamp, non è Gesù inserito in un contesto attuale, non è neppure Eros in senso assoluto, è il messaggio del dio impietoso, di Jehovah, che attraverso un segno concreto, una presenza misteriosa, toglie i mortali dalla loro falsa sicurezza » [125].
La metafora del sesso non è stata inventata dal regista, ma desunta da alcuni brani della Bibbia stessa dove si parla, in termini antropomorfici, del rapporto tra Dio e l'uomo.
« Mi hai sedotto, Dio, e io mi sono lasciato sedurre, mi hai vio-

[123] *Complicità tra il sottoproletariato e Dio,* ivi.
[124] Cfr. *Inchiesta sulla santità,* ivi.
[125] In « Cineforum », n. 85, maggio 1969.

lentato e hai prevalso. Sono diventato oggetto di scherno ogni giorno, ognuno si fa beffe di me...
« Sì, io sentivo la calunnia di molti: Terrore all'intorno! Denunciatelo, e lo denunceremo. Tutti i miei amici spiavano la mia caduta: Forse si lascerà sedurre e così noi prevarremo su di lui e ci prenderemo la nostra vendetta su di lui » [126].
« Fare un film significa (almeno per me) dire la verità sul proprio conto, su quello che realmente si è » [127]. Fedele a questo suo principio, Pasolini ha voluto offrire, in *Teorema*, uno spaccato della propria personalità, mettendo a nudo gli aspetti più crudi del suo dissidio interiore. I cinque personaggi del film possono essere interpretati come sfaccettature diverse di un medesimo stato di coscienza.

Verso una nuova preistoria

Pasolini rinnega la storia o, per lo meno, la concezione borghese della storia. Quando il poeta « povero come un gatto del Colosseo » non possedeva nulla, poteva dire:

Nella desolante
mia condizione di diseredato,
io possiedo: ed è il più esaltante
dei possessi borghesi, lo stato
più assoluto. Ma come io possiedo la storia,
essa mi possiede; ne sono illuminato:
ma a che serve la luce? [128].

La perplessità può apparire immotivata e, pertanto, da iscriversi sul versante delle scelte "irrazionali" compiute da Pasolini. Egli avrebbe agito, in questo suo difendersi dalla "luce", sotto la spinta degli stessi impulsi che lo muovevano a stringere rapporti con gli esseri asociali che popolano la periferia di Roma. Il sentimento suscitato dalla fine di un mondo, non avrebbe dovuto esimerlo dal ricorso agli strumenti razionali che, di ogni mutamento storico, cercano di analizzare cause ed effetti. Agendo da "artista", anziché da uomo di scienza, egli rischiava di confondere i diversi piani della realtà con la quale entrava in collusione.
« I miei sottoproletari vivono ancora nell'antica preistoria, mentre il mondo borghese, il mondo della tecnologia, il mondo neocapitalistico va verso una nuova preistoria » [129].

[126] Dal « Libro di Geremia », cap. 20, vv. 7 e 10; citato nel volume (*Allegati*) e nella colonna sonora del film.
[127] *Confessioni tecniche,* cit.
[128] *Le ceneri di Gramsci,* cit.
[129] *Una visione del mondo epico-religiosa,* cit.

Un inesauribile bisogno di giovinezza costringeva Pasolini ad esplorare zone sempre più remote dai centri irradiatori di civiltà. Quando gli sembrò che le borgate romane fossero divenute troppo anguste, rivolse la sua attenzione ai Paesi del Terzo Mondo.
« Come già altre volte in passato — dice, a tal proposito, Gian Carlo Ferretti —, di fronte a una umanità che gli appare completamente disumanizzata e corrotta, dal 'patto industriale' neocapitalistico, egli si sente impotente a lottare. Per questo cerca l'Africa, sua 'unica alternativa', con una ritornante tentazione regressiva, ma anche con un impegno nuovo: sforzandosi cioè di trasformare — e rovesciare — la fuga nel sogno in ragione di vita, la reincarnazione estetico-viscerale in aspirazione alla storia » [130].
Qual è il ruolo della religione in un mondo dove la storia finisce? E' la domanda che Pasolini si pone in una poesia d'occasione, nella quale presta la sua voce, e parte delle sue inclinazioni, ad un religioso che gli aveva chiesto di scrivere una preghiera per la sua ordinazione sacerdotale.

Mi sbaglio, Dio,
o il tempo si riapre
e non ha più la sua forma d'uovo?
Mi sbaglio, o torna il tempo dei Raccoglitori (così buoni)
e sta crollando tutto un sistema di religioni?
Mi sbaglio, o è il caso di pensare
che si sia chiusa la parentesi millenaria
e che il problema dei Contadini
sia un problema che riguarda i Ministri degli Esteri?... [131].

Di fronte allo sviluppo tecnologico (uno sviluppo senza progresso, come Pasolini ha più volte precisato), le zone del mondo dove la religione conserva il suo valore culturale si vanno restringendo, e finiscono col coincidere con le sacche del sottosviluppo. Il sacerdote, che ha alle spalle un mondo contadino che tende a scomparire, e di fronte una civiltà che non riconosce né i simboli né la realtà della religione, non può non rivolgersi a Dio se non come a un Essere che egli è divenuto ignoto.

Io non sono l'ultimo che compie i riti di quella storia
(riassunti in sintomi significanti solo per gl'intenditori)?
E Tu, ora, non sei per caso ciò che non *so* e che non *sento*? [132].

Pasolini approfitta dell'opportunità che gli è offerta per ribadire ancora una volta la sua convinzione circa l'incompatibilità tra mentalità borghese ed esperienza religiosa, ed esce in una tirata antilaicista, particolarmente opportuna, dato il contesto.

Non c'è mai stata superstizione,

[130] « Pasolini: L'universo orrendo », cit., p. 23.
[131] *Preghiera su commissione,* in appendice al volume con la sceneggiatura di *Medea*, Garzanti, Milano 1970.
[132] Ivi.

presuntuoso borghese che mi vuoi prete.
Ma adesso!
Che quella fosse o non fosse superstizione
che importa? Non era superstizione: era religione;
ma che importa? Ora sono entrambe senza significato [133].

Fiero della sua ascendenza contadina il neo-sacerdote entra nel Santuario dopo aver compiuto tutti i « movimenti d'approccio », ma non « a piedi nudi »; il suo entusiasmo di novizio è attenuato dalla consapevolezza che « l'Atto inaugurale non riaccade » e la sua « ripetizione è l'ultima nella catena delle ripetizioni ». Si tratta, tutto considerato, di una vicenda di iniziazione al sacro, che si svolge sotto la spinta di forze contrastanti, analoga all'iniziazione alla poesia, alla quale Pasolini ha fatto più volte riferimento parlando, direttamente o indirettamente, del tempo lontano e travagliato della sua formazione letteraria.

Il padre selvaggio, vecchio progetto cinematografico di Pasolini, edito a mo' di sceneggiatura-racconto, rappresenta un autentico crocevia dei temi che gli sono cari. C'è l'Africa, percorsa dai fantasmi del neocolonialismo, fra truppe mercenarie, campi di concentramento per tribù negre, villaggi in preda a uno spaventoso decadimento. E c'è, intrecciata alle vicende sociali di un Paese di recente indipendenza, la storia di una educazione alla vita, della scomparsa della propria identità, da parte di un ragazzo negro. « E' la storia di un poeta — ha detto Pasolini —; un ragazzo negro che frequenta il liceo della capitale del suo Paese, e si incontra con un professore laico, progressista, che cerca di dare ai suoi ragazzi un insegnamento anticonvenzionale, anticolonialista. Davidson, questo è il nome del ragazzo, fa dei temi bellissimi, molto poetici, è però il più avverso al professore, è il più legato al convenzionalismo assorbito prima, dagli insegnanti colonialisti. Questo ragazzo, a un certo punto, va in vacanza, e durante le vacanze scoppia nel suo villaggio una situazione simile a quella del Congo... Di conseguenza il ragazzo subisce, nel villaggio dove suo padre è capo tribù un'esperienza preistorica, arcaica di vita selvaggia, addirittura di cannibalismo... e ne torna traumatizzato e malato di nevrosi. Gradualmente si libera da questa nevrosi scrivendo poesie dall'autentica forma liberatoria... » [134].

L'intreccio del film, riferito con le parole del regista, rappresenta un'autoanalisi di Pasolini che si spinge alle origini della sua vocazione di poeta. Anche la sua formazione è avvenuta sotto il segno di forze contrarie (la lezione progressista del professore missionario laico, e l'esperienza del cannibalismo rituale assimilata dal-

[133] *Preghiera su commissione*, cit.
[134] *"Mamma Roma" ovvero dalla responsabilità individuale alla responsabilità collettiva,* cit.

l'esempio del padre capo tribù); dal conflitto che si scatena tra queste tendenze nasce la poesia.
« Non sarà una poesia di gioia, di 'pura vita'. Anzi di dolore, di delusione e di critica, ecco, di critica. Un duro sentimento di passione razionale — sia pur ancora timida — sul dolce sentimento delle cose vive dell'Africa » [135].
Nel momento in cui Pasolini aveva in mente di fare questo film "impossibile", l'opinione pubblica italiana era scossa dalla notizia dell'eccidio di Kindu. Credo che sarebbe stato difficile per chiunque, in quel momento, mettersi dalla parte degli antropofagi. Pasolini, a suo modo, lo ha fatto, con l'intenzione evidente di impartire ai suoi connazionali una lezione di morale che nessuno aveva voglia di assimilare. Per poter conoscere il bene, bisogna prima sapere che cosa è il male. *Il padre selvaggio* contiene un suo messaggio positivo, allo stesso modo del film *Appunti per una Orestiade africana*, nel quale il regista effettua la ricerca di una ambientazione contemporanea per la tragedia di Eschilo; la trasformazione delle Erinni in Eumenidi è utilizzata da Pasolini per illustrare il momento in cui l'Africa abbandona lo stato tribale, con la religione ancestrale, e si mette al passo con le moderne democrazie.
Il film *Medea* descrive l'itinerario inverso, lo smarrimento di una donna, educata all'antica, che non si sa ambientare nel mondo moderno nel quale è stata trapiantata, e viene inghiottita dalle furie distruggitrici del passato. Il film si apre con l'educazione di Giasone da parte del Centauro; ancora una storia di iniziazione alla vita. Il Centauro impartiste al futuro eroe una duplice lezione, prima religiosa, poi laica.
« Tutto è santo, tutto è santo, tutto è santo. Non c'è niente di naturale nella natura, ragazzo mio, tientelo bene in mente. Quando la natura ti sembrerà naturale, tutto sarà finito — e comincerà qualcos'altro. Addio cielo, addio mare! [...].
« Guardati alle spalle! Che cosa vedi? E' forse qualcosa di naturale? No, è un'apparizione, quella che tu vedi alle tue spalle, con le nuvole che si specchiano nell'acqua ferma e pesante delle tre del pomeriggio! [...].
« Eh sì, tutto è santo, ma la santità è insieme una maledizione. Gli dei che amano — nel tempo stesso — odiano» [136].
Dopo la mitizzazione viene la demitizzazione, condotta sulla scorta della teoria di Mircea Eliade sull'evoluzione delle religioni.
« Ciò che l'uomo, scoprendo l'agricoltura, ha *veduto* nei cereali, ciò che ha imparato da questo rapporto, ciò che ha *inteso* dall'esempio dei semi che perdono la loro forma sotto terra per poi rinascere, tutto questo ha rappresentato la lezione definitiva.
« La resurrezione, mio caro.

135 « Il padre selvaggio », p. 55.
136 Parole del Centauro in *Medea*.

« Ma ora questa lezione definitiva non serve più. Ciò che tu vedi nei cereali, ciò che intendi dal rinascere dei semi è per te senza significato, come un lontano ricordo che non ti riguarda più. Infatti non c'è nessun Dio » [137].

I Centauri, in realtà, sono due, e non uno; uno è « irrazionale », l'altro « razionale »; appariranno simultaneamente sullo schermo in una scena successiva del film. Il Centauro sacro svolge la sua funzione ispirando i sentimenti, ma solo quello sconsacrato ha il potere di esprimerli.

Pasolini non ha mai cessato di svolgere una polemica attiva nei confronti della Chiesa Cattolica. Il suo pensiero a proposito dell'istituzione ecclesiastica può essere riassunto in poche frasi: nel passato la Chiesa è scesa a patti col Diavolo, rendendosi strumento repressivo del Potere; Dio, Patria, Famiglia, Virtù civili e domestiche, ecc. erano pretesti dietro i quali il vecchio Potere celava i suoi artigli; ma il nuovo Potere non ha più bisogno di quei pretesti, esige consumatori edonisti, « un universo tecnicistico e puramente terreno in cui possa svolgersi secondo la propria natura il ciclo della produzione e del consumo »; la Chiesa, divenuta inutile al nuovo Potere, sta dunque per essere accantonata da esso [138]. Riferendo, a suo modo, le parole di un discorso di Paolo VI nell'autunno del '74, Pasolini diceva:

« Paolo VI ha ammesso esplicitamente che la Chiesa è stata superata dal mondo; che il ruolo della Chiesa è diventato di colpo incerto e superfluo; che il Potere reale non ha più bisogno della Chiesa, e l'abbandona quindi a se stessa [...]. Ho riassunto i concetti di Paolo VI con parole mie: cioè con parole che uso già da molto tempo per dire queste cose » [139].

Pasolini non si limita a scandalizzarsi per il fatto che la Chiesa cerca, a suo dire, di legarsi con patti, espliciti o taciti, coi nemici giurati di Dio, o a pronunciare catastrofiche profezie circa la durata di simili accordi; egli provoca gli uomini di Chiesa esortandoli a prendere posizione per una sorta di radicalismo evangelico.

« In una prospettiva radicale, forse utopistica, o, è il caso di dirlo, millenaristica, è chiaro ciò che la Chiesa dovrebbe fare per evitare una fine ingloriosa. Essa dovrebbe *passare all'opposizione*. E, per essere all'opposizione, dovrebbe prima di tutto negare se stessa. Dovrebbe passare all'opposizione contro un potere che l'ha così cinicamente abbandonata, progettando, senza tante storie, di ridurla a puro folclore. Dovrebbe negare se stessa, per riconquistare i

137 Parole del Centauro in *Medea*, cit.
138 Cfr. *Analisi linguistica di uno slogan, Lo storico discorsetto di Castelgandolfo, Nuove proposte storiche: la Chiesa è inutile al Potere*, in « Scritti corsari ».
139 *Lo storico discorsetto di Castelgandolfo*, cit.

fedeli (o coloro che hanno un 'nuovo' bisogno di fede) che proprio per quello che essa è l'hanno abbandonata »[140].

La 'riforma', che Pasolini auspica per la Chiesa, parte da una interpretazione letterale delle parole del Vangelo.

« Mi ha sempre stupito, anzi, per la verità, profondamente indignato, l'interpretazione clericale della frase di Cristo: 'Dà a Cesare ciò che è di Cesare e a Dio ciò che è di Dio': interpretazione in cui si era concentrata tutta l'ipocrisia e l'aberrazione che hanno caratterizzato la Chiesa controriformista. Si è fatta passare cioè — per quanto ciò possa sembrare mostruoso — come moderata, cinica e realistica una frase di Cristo che era, evidentemente, radicale, estremistica, perfettamente religiosa. Cristo infatti non poteva in alcun modo voler dire: 'Accontenta questo e quello, non cercar grane politiche, concilia la praticità della vita sociale e l'assolutezza di quella religiosa, dà un colpo al cerchio e uno alla botte ecc.'. Al contrario, Cristo — in assoluta coerenza con tutta la sua predicazione — non poteva che voler dire: 'Distingui nettamente tra Cesare e Dio; non confonderli; non farli coesistere qualunquisticamente con la scusa di poter servire meglio Dio; *non conciliarli*: ricorda bene che il mio *e* è disgiuntivo, crea due universi non comunicanti, o, se mai, contrastanti: insomma, lo ripeto, *inconciliabili*'. Cristo ponendo questa dicotomia estremistica, spinge e invita all'opposizione perenne a Cesare, anche se magari non-violenta (a differenza di quella degli zeloti) »[141].

L'avvenire della Chiesa, che non può più rivolgersi, se non con nostalgia, ai fasti remoti dell'era contadina, è legato alla spinta rinnovatrice di cui si avverte il bisogno nella nascente civiltà urbana.

« Il consumismo e la proliferazione delle industrie terziarie ha distrutto in Italia il mondo campestre e lo sta distruggendo in tutto il mondo (il futuro dell'agricoltura è anch'esso industriale): non ci saranno dunque più preti, o, se ci saranno, saranno idealmente nati in città. Ma questi preti 'nati in città', evidentemente, non vorranno in alcun modo saperne di stare insieme a poliziotti e militari, a burocrati o a grandi industriali: infatti essi non potranno che essere degli uomini colti, formatisi in un mondo che anziché avere alle spalle Adone e Proserpina, si fonda sui grandi testi della cultura moderna »[142].

I concetti "ecclesiologici", qui sommariamente accennati, avrebbero dovuto essere ripresi e sviluppati nel film su San Paolo, che Pasolini ha annunciato a diverse riprese, nel quale il problema della crisi della Chiesa sarebbe stato considerato nella fase delle origini dell'istituzione ecclesiastica. Avrebbe dovuto trattarsi di

[140] *Lo storico discorsetto di Castelgandolfo*, cit.
[141] *Nuove proposte storiche: la Chiesa è inutile al Potere,* cit.
[142] Ivi.

un film di viaggi. « Viaggi antipatici — diceva il regista — perché organizzativi, o elettorali, o catechistici ».
« Ai viaggi di san Paolo prete si contrappone l'immobilità del san Paolo santo. Il film è dunque anche la rappresentazione di una dissociazione: netta fino alla schizofrenia. Da una parte il fondatore della Chiesa, forte, vitale, sicuro di sé, fanatico (e quindi odioso), e dall'altra l'umile creatura 'rapita al Terzo Cielo', malata, debole, tormentata dal problema di Dio... » [143].
Il film avrebbe dovuto basarsi su una lettura parallela degli Atti degli Apostoli e delle Lettere di san Paolo. Nello scorrere il manoscritto inedito di Pasolini con l'« Abbozzo di sceneggiatura per un film su san Paolo » (steso tra il 22 maggio e il 9 giugno 1968), stupisce lo scarso impegno esegetico che contraddistingue, a differenza del lavoro preparatorio eseguito a suo tempo per il *Vangelo*, l'elaborazione dei testi biblici. Brani appartenenti a diversi generi letterari non sono diligentemente confrontati e spiegati col ricorso agli strumenti dell'ermeneutica, ma brutalmente giustapposti con l'intento di accentuarne le supposte contraddizioni interne. Pasolini si sofferma sul volto di Paolo fariseo-collaborazionista (?) prima della conversione, mentre assiste all'uccisione di Stefano.
« Nella faccia di Paolo si legge qualcosa di peggio che la cattiveria: si legge la viltà, la ferocia, la decisione a essere abietto, l'ipocrisia che fa sì che tutto questo avvenga in nome della Legge, e della Tradizione — o di Dio. Tutto ciò non può non rendere questa faccia anche disperata » [144].
La conversione sulla via di Damasco avviene solo a metà, tanto che qualche cosa del vecchio fariseo resta attaccato al nuovo santo, mistico e visionario. La prova di ciò la si avrebbe nell'alternarsi nelle Lettere, e nella colonna sonora del film progettato, di squarci teologici ed esortazioni parenetiche. Nel film, ai discorsi di san Paolo avrebbero dovuto sovrapporsi i commenti espressi da alcuni intellettuali del secolo ventesimo:
« Ci siamo, col moralismo. E' vero che la pratica, spinta fino all'estremo limite, fino a essere puro pragma, è religiosa: ma è vero che la religione, la più metafisica e irrazionale finisce sempre col diventare pratica: un codice di comportamento ».
« Ti meravigli? Chi parla è uno che non concepisce nulla al di fuori del codice — della Legge! Ha appena abiurato da una Legge, che subito ne istituisce un'altra... ».
« Per forza, è un ex fariseo, proveniente da una famiglia di farisei, tradizionalista, per non dire reazionaria. E' stato collaborazionista in tempo di guerra... ».
« C'è qualcosa che non va dentro di lui: qualcosa di orribile.

[143] In « Tempo » del 31 maggio 1974.
[144] « Abbozzo di sceneggiatura per un film su san Paolo », 1968, inedito.

Ammazzava lui stesso i prigionieri quand'era nazista. Cose così non si cancellano più da una vita... » [145].

A mano a mano che il racconto prosegue, il santo viene completamente perduto di vista; la funzione dell'apostolo è sostituita da quella di un portaparola che ripete idee, certo non sue, circa l'incompatibilità tra carisma e istituzione.

« Il nostro è un movimento organizzato... Partito, Chiesa... chiamalo come vuoi. Si sono stabilite delle istituzioni anche fra noi, che contro le istituzioni abbiamo lottato e lottiamo. L'opposizione è un limbo. Ma in questo limbo già si prefigurano le norme che faranno della nostra opposizione una forza che prende il potere; e come tale sarà un bene di tutti. Dobbiamo difendere questo futuro bene di tutti, accettando, sì, anche di essere diplomatici, abili, ufficiali. Accettando di tacere su cose che si dovrebbero dire, di non fare cose che si dovrebbero fare, o di fare cose che non si dovrebbero fare. Non dire, accennare, alludere. Essere furbi. Essere ipocriti. Fingere di non vedere le vecchie abitudini che risorgono in noi e nei nostri seguaci — il vecchio ineliminabile uomo, meschino, mediocre, rassegnato al meno peggio, bisognoso di affermazioni, e di convenzioni rassicuranti. Perché noi non siamo una redenzione, ma una promessa di redenzione. Noi stiamo fondando una Chiesa » [146].

Il tono amaro di questo discorso riecheggia, più che la polemica di Pasolini contro la Chiesa, un'altra polemica alla quale ho fatto precedentemente cenno, quella che « il poeta civile » svolse con particolare animosità, nel corso degli anni cinquanta, nei confronti dei dirigenti del Partito Comunista, e che appare rinverdita in alcuni passaggi del volume di versi « Trasumanar e organizzar », in particolare nella poesia omonima. Le analogie tra Chiesa, Partito, movimento organizzato... sono delineate con eccessivo semplicismo perché possano essere prese in seria considerazione dagli esponenti delle parti diverse, sommariamente indicate. Più convincente appare il discorso, già sviluppato in *Teorema*, sulla solitudine, il vuoto di valori, il deserto della vita sociale contemporanea.

« Nessun deserto sarà mai più deserto di una casa, di una piazza, di una strada dove si vive millenovecentosessantanove anni dopo Cristo. Qui è la solitudine. Gomito a gomito col vicino, vestito nei tuoi stessi grandi magazzini, cliente dei tuoi stessi negozi, lettore dei tuoi stessi giornali, utente della tua stessa televisione, è il silenzio.

« Non c'è altra metafora del deserto che la vita quotidiana.

« Essa è irrappresentabile, perché è l'ombra della vita: e i suoi silenzi sono interiori. E' un bene della pace. Ma non sempre la

145 « Abbozzo di sceneggiatura », cit.
146 Ivi.

pace è migliore della guerra. In una pace dominata dal potere, si può protestare col non esserci »[147].
E' il deserto nel quale risuona l'urlo dell'industriale Paolo, nel finale del film *Teorema*, destinato a durare « oltre ogni possibile fine »; è il disagio che coglie lo spettatore di fronte all'agghiacciante film postumo di Pasolini.

Come aveva fatto con il Vangelo di san Matteo, anche con *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, Pasolini ha inteso illustrare « alla lettera » un testo preesistente; si tratta di un'opera scritta dal Marchese De Sade durante la sua prigionia alla Bastiglia, ambientata dal regista nel periodo della Repubblica di Salò. Il partito preso della fedeltà al dettaglio sadiano (il pasto a base di sterco con le zuppiere fumanti, i bocconi di polenta con gli aghi infilati, l'enucleazione di un occhio...) rende, a detta di Roland Barthes, assolutamente irrecuperabile il film.
« Pasolini ha fatto per due volte ciò che non si doveva fare. Dal punto di vista del *valore*, il suo film subisce un duplice scacco: perché tutto ciò che rende il fascismo *irreale* è brutto; come pure tutto ciò che rende Sade *reale* »[148].
Film che non piace ai fascisti né ai sadiani, e dovrebbe lasciare indifferenti gli altri, che considerano giudiziosamente « noiosi » i libri del Divino Marchese, mentre, al contrario, finisce con l'irritare tutti. Sia il fascismo sia Sade sembrano essere stati colti da Pasolini come pretesti. Il suo discorso verte su una realtà più generale e, al tempo stesso, più oscura; il male che è all'origine di ogni male.
« Ognuno odia il potere che subisce, quindi io odio con particolare veemenza questo potere che subisco: questo del 1975.
« E' un potere che manipola i corpi in modo orribile e che non ha nulla da invidiare alla manipolazione fatta da Hitler: li manipola trasformando la coscienza, cioè nel modo peggiore; istituendo dei nuovi valori alienanti e falsi, che sono i valori del consumo; avviene quello che Marx definisce: il genocidio delle culture viventi, reali, precedenti »[149].
Per descrivere questo male egli non può che ricorrere, scavalcando Sade, all'immutabile e concentrica staticità dei gironi dell'Inferno dantesco. Qui il sesso cambia segno, e se nella « trilogia della vita » (*Decameron, I racconti di Canterbury, Il fiore delle Mille e una notte*) fu contemplato come forma di liberazione e di gioia, adesso diventa simbolo di perversione e di morte.
« La rappresentazione dell'eros, visto in un ambito umano appena superato dalla storia, ma ancora fisicamente presente (a Napoli,

[147] « Abbozzo di sceneggiatura », cit.
[148] In « Le Monde », del 16 giugno 1976.
[149] *Conversazione con P.P. Pasolini*, a cura di Gideon Bachmann e Donata Gallo, in « Filmcritica », n. 256, agosto 1975.

nel Medio Oriente) era qualcosa che affascinava me personalmente, in quanto singolo autore e uomo.
« Ora tutto si è rovesciato [...].
« La 'realtà' dei corpi innocenti è stata violata, manipolata dal potere consumistico: anzi, tale violenza sui corpi è diventato il dato più macroscopico della nuova epoca umana [...].
« Dunque io mi sto adattando alla degradazione e sto accettando l'inaccettabile. Manovro per risistemare la mia vita. Sto dimenticando com'erano *prima* le cose... » [150].
Secondo Gian Carlo Ferretti, *Salò* rappresenta il momento in cui la « diversità » di Pasolini « sconfitta nel suo rapporto con la realtà e con la storia », rifluisce irrimediabilmente « nel privato, nelle viscere, nella biografia quotidiana » [151].
« Il disvelamento dei mostruosi rituali che si consumano dietro la facciata e nei saloni della villa (microcosmo rappresentativo dell'universo), viene continuamente risucchiato da un senso di violenza astorica e di catastrofe metafisica; la cornice storico-politica tracciata idealmente tra l'insegna di Marzabotto e il titolo di Salò, viene costantemente invasa da un sottile autobiografismo esistenziale, che risale ai più lontani traumi dell'infanzia e adolescenza pasoliniana » [152].
Il senso del peccato, componente costante dell'ispirazione letteraria e cinematografica di Pasolini, dovrebbe essere considerato uno degli aspetti fondamentali della "religiosità" della sua "visione del mondo". Qualora al senso del peccato si affiancasse, almeno a livello di desiderio, la possibilità di una redenzione, questa matrice religiosa assumerebbe una qualificazione cristiana. I peccati che Pasolini enumera nelle sue opere, e dei quali spesso si addossa la responsabilità, sono di due generi: quelli di fragilità per i quali c'è perdono, e quelli contro l'uomo, per i quali non c'è perdono, in quanto recano in se stessi una irrevocabile condanna.
Chiede perdono la lussuriosa Lucia di *Teorema*, che urla come una belva chiusa dentro la sua automobile; chiede perdono il Ciappelletto del *Decameron*, un criminale che si è macchiato di tutte le colpe possibili e rimpiange con vive lacrime, sul letto di morte, l'innocenza della sua infanzia. Solo per chi mette se stesso al posto di Dio non c'è perdono; ed è ciò che accade ai quattro Signori di Salò, rappresentanti del Potere, violatore dei corpi e delle coscienze.
« Noi tutti siamo d'accordo — dice uno dei perversi protagonisti di Salò — che, il giorno del Giudizio, Dio rimprovererà i virtuosi in questi termini: Allorché avete visto che sulla terra tutto era vizioso e criminale, perché vi siete persi sulla strada della virtù?

[150] *Abiura dalla "trilogia della vita"*, nel volume con le sceneggiature dei tre film citati, Cappelli, Bologna 1975.
[151] Cfr. « Pasolini: L'universo orrendo », cit., p. 116.
[152] Ivi, p. 108.

Le perpetue sciagure che io, Dio, seminavo sull'universo, dovevano convincervi che io amavo unicamente il disordine... ».
Pur essendosi dichiarato ateo a diverse riprese, Pasolini, che non ha mai rinnegato la fondamentale componente religiosa del suo temperamento, si era avvicinato, negli ultimi tempi, a una sua idea di Dio mediante la semiologia che egli interpretava, come ho accennato, con criteri molto personali.
« Mi sono sempre definito non credente dall'età di quattordici anni. Per la prima volta in questi ultimi mesi ho in qualche modo concepito un'idea, sia pure immanentistica e scientifica, di Dio.
« Come ci sono arrivato è molto curioso [...]. Ultimamente mi sono appassionato a delle ricerche linguistiche sul cinema. E, naturalmente, non potevo non ricorrere alla semiologia: scienza per cui i sistemi di segni sono infiniti, e non soltanto linguistici.
« Sono giunto alla conclusione che il 'cinema', riproducendola, fa una perfetta descrizione semiologica della realtà. E che il sistema di segni del cinema è in pratica lo stesso sistema di segni della realtà. *Quindi la realtà è un linguaggio*! Bisogna fare la semiologia della realtà, altro che quella del cinema! Ma se la realtà *parla*, chi è che parla e con chi parla?... » [153].
E' Dio! Pasolini lo ripeteva in una polemica « tra laici » col semiologo Umberto Eco [154]. Ma questo riconoscimento di Dio, alla cui ricerca, come diceva ultimamente il regista in una conversazione con alcuni amici, non c'è da affannarsi perché « ... è da per tutto! », non va confusa con una risposta positiva al suo messaggio di salvezza.

Dunque il linguaggio del « Mangiarealtà » è un linguaggio fratello
a quello della Realtà.
Illusione, sì, illusione, qui e là: ché
chi parla attraverso quel linguaggio è un Essere che c'è e non ama [155].

Mentre « la semiologia generale » recava Pasolini alle soglie del mistero di Dio, « la semiologia del cinema », ed in particolare l'analogia tra l'operazione del montaggio e « la rapida sintesi che la morte compie della vita » [156], gli suggeriva delle riflessioni sul significato dell'esistenza umana.
« Finché io non sarò morto, nessuno potrà garantire di conoscermi veramente, cioè di poter dare un senso alla mia azione, che dunque, in quanto momento linguistico, è mal decifrabile.
« E' dunque assolutamente necessario morire, *perché finché siamo vivi, manchiamo di senso*, e il linguaggio della nostra vita (con cui ci esprimiamo, e a cui dunque attribuiamo la massima importanza) è intraducibile: un caos di possibilità, una ricerca di relazio-

[153] In « Gente », del 17 novembre 1975.
[154] Cfr. *Il codice dei codici*, in « Empirismo eretico ».
[155] *Res sunt nomina*, ivi. Il "Mangiarealtà" è il cinema.
[156] Cfr. *Perché quella di Edipo è una storia*, cit.

ni e di significati senza soluzione di continuità [...]. *Solo grazie alla morte, la nostra vita ci serve ad esprimerci* »[157].
La condizione originaria di Pasolini è quella di un borghese d'élite, tale egli si scopre a Bologna sui banchi dell'Università, prima ancora che il sistema di valori estetici e morali, sul quale si era basata la sua formazione, entrasse in crisi. La prima crisi, nel '43, si caratterizza come "regresso" verso il mondo barbarico-cristiano del Friuli; la seconda, nel '45, come adesione ai valori civili della Resistenza. Si può dire che, a quel momento della sua evoluzione, le grandi linee, entro le quali si sarebbe mossa la sua opera futura, erano già fissate. A rischio di un certo schematismo, la sua situazione può essere definita come il dissidio interiore, subìto da una coscienza borghese, nel sentirsi sottoposta ad attrazioni violente e contrarie: verso il passato, la religione; verso il futuro, il progetto rivoluzionario.
Nell'esprimere questo suo stato d'animo, Pasolini ha dato il meglio di sé come poeta, romanziere, saggista e cineasta; il resto è cronaca. Composita la sua opera lo è per vocazione; l'unico momento "puro" è, se si vuole, quello dei primissimi esordi, subito però contraddetto dalle fasi che immediatamente lo incalzano. Il momento "costruttivo" è quello degli anni cinquanta, quando Pasolini si sentiva inserito in un gruppo di lavoro (comprendente Roberto Roversi, Francesco Leonetti, Angelo Romanò, Franco Fortini...) che faceva capo alla rivista bolognese « Officina ». Ma anche quel momento, come si è visto, doveva essere ben presto superato dagli avvenimenti. Uno degli ex-componenti il gruppo di « Officina » ha rilasciato su Pasolini una sconcertante testimonianza.
« Pasolini era proiettato verso un'orbita di elissi molto tesa. Il suo *forcing* intellettuale gli dette l'illusione di poter correre sulla cavalcatura che gli veniva offerta dall'industria culturale. E, troppo tardi per poterne prendere una rivalsa non sofistica, seppe che quell'industria gli componeva intorno una scena perché vi recitasse, in eccessiva buona fede, la parte della vittima e dell'inventore inesausto. Complice delle strutture socioculturali d'una Roma d'uso, anche lo stridore che ogni tanto emettevano, scosse furiosamente, le sue catene, era stato previsto, come lui stesso, nel copione dello spettacolo, fra i *mirabilia urbis* »[158].
Celiava Pasolini quando vedeva se stesso nelle vesti di un santo...

Farò proposta
alla Curia d'esser fatto santo.
Rispondo infatti alla mistificazione
con la mitezza. Guardo con l'occhio
d'un'immagine gli addetti al linciaggio.
Osservo me stesso massacrato col sereno

[157] *Osservazioni sul piano-sequenza,* in « Empirismo eretico ».
[158] Franco Fortini, *Sotto due bandiere,* in appendice all'antologia di « Officina », curata da Gian Carlo Ferretti, Einaudi, Torino 1975.

coraggio d'uno scienziato. Sembro
provare odio, e invece scrivo
dei versi pieni di puntuale amore...[159].

... Altre volte non esitava a indossare metaforicamente gli abiti dell'ultimo dei papi.

Passando davanti a San Pietro, all'inizio
di una nuova primavera, che è la sua fine,
il forte scrittore è uno sfinito zingaro
visitato dalla poesia profetica [...].
« Fui Papa — grida — per amore poetico di Cristo ».
Nessuno lo capisce, ne i borghesi né i barbari...[160].

Non poteva essere che sincero quando si rivolgeva con queste parole alla morte:

Vengo da te e torno a te,
sentimento nato con la luce, col caldo,
battezzato quando il vagito era gioia,
riconosciuto in Pier Paolo [...].
E adesso,
accusino pure ogni mia passione,
m'infanghino, mi dicano informe, impuro
ossesso, dilettante spergiuro:
tu mi isoli, mi dai la certezza della vita:
sono nel rogo, gioco la carta del fuoco,
e vinco...[161].

Il mito dell'eterno ritorno percorre e ripercorre la sua opera, dalla corrispondenza ciclica tra il prologo e l'epilogo nel film *Edipo re* — « O luce, che non vedo più, che prima eri stata in qualche modo mia, ora mi illumini per l'ultima volta. Sono tornato. La vita finisce dove comincia »[162] — alla circolarità conclusa dei due libri (« La meglio gioventù », « La nuova gioventù ») che aprono e chiudono la sua attività di poeta. Nei campi del Friuli dove la sua religione « era un profumo » ora non può contemplare che le macerie del suo « troppo grande amore ».
« Non avrò pace, mai »[163] geme sconsolato, e ripete ossessivo: « La vita solo vera è ancora quella che sarà »[164], « Solo chi non è nato, vive! »[165] oppure grida:

No, non la speranza, ma la disperazione!

[159] *Poesie mondane,* cit.
[160] *Pietro II,* cit.
[161] *Frammento alla morte,* in « La religione del mio tempo ».
[162] Le ultime parole di Edipo nel film *Edipo re.*
[163] *La rabbia*, in « La religione del mio tempo ».
[164] *Il glicine,* ivi.
[165] *Poesia in forma di rosa,* cit.

perché chi verrà, nel mondo migliore,
farà l'esperienza di una vita insperata [166].

Si ferma per un istante a contemplare il volto della madre, nel quale un tempo aveva visto riflesso il suo volto di adolescente [167], che ha il profumo di primule della Mangano in un lungo primo piano del prologo di *Edipo re*, oppure i lineamenti contratti della Madonna ai piedi della croce in una scena del *Vangelo.*

E' una povera donna, mite, fine,
che non ha quasi coraggio di essere,
e se ne sta nell'ombra come una bambina,
coi suoi radi capelli, le sue vesti dimesse [...],
con la sua forza adoperata nei muti
affanni di chi teme di non essere pari
al dovere, e non si lamenta dei mai avuti
compensi: una povera donna che sa amare
soltanto, eroicamente, ed essere madre
è stato per lei tutto ciò che si può dare [168].

Nel cimitero di Casarsa, dove lei reca fiori sulle tombe dei congiunti (« ... e nel silenzio che hanno / subito ritrovato intorno muri e solchi, / si sentono i tonfi della pompa che tremando / lei spinge... ») il poeta sogna di poter riposare un giorno con lei e con gli altri...

Avremo un silenzio stento e povero,
un sonno doloroso, che non reca
dolcezza e pace, ma nostalgia e rimprovero... [169].

Non tutto è vile nel mondo se egli può ancora dire alla madre:

In ogni luogo dove un giorno risero,
e di nuovo ridono, impuri, i vivi tu darai
la purezza, l'unico giudizio che ci avanza,
ed è tremendo e dolce: ché non c'è mai
disperazione senza un po' di speranza [170].

Ed è con questa espressione, mesta e ambigua, che Pasolini si congeda; la sua « visione del mondo », intrisa di violenti contrasti, « oscura e abbacinante », è « religiosa » come non può non essere

166 *Il sogno della ragione,* in « Poesia in forma di rosa ».
167 « Una bellezza fonda / d'ombre nella fronte / pura e nell'onda / giovane dei capelli, / magra negli ossi / del mento e degli zigomi, / dura nella tenera / curva della faccia, / bellezza di ragazzo / o ladro, trasparente / e torbida, riempita / da una vecchia innocenza... » (*Memorie,* cit.).
168 *Appendice alla « Religione »: una luce,* in « La religione del mio tempo ».
169 Ivi.
170 Ivi.

quella di un uomo moderno che, al di là di ogni cristallizzazione ideologica, sappia volgere lo sguardo, sia pure in maniera problematica, verso il più lontano orizzonte della vita *.

* Aggiungo un elenco dei libri di Pasolini qui citati. Poesia: « La meglio gioventù » (Sansoni, Firenze 1954), « Le ceneri di Gramsci » (Garzanti, Milano 1958), « L'usignolo della Chiesa Cattolica » (Longanesi, Milano 1958), « La religione del mio tempo » (Garzanti, Milano 1961), « Poesia in forma di rosa » (ivi, 1964), « Trasumanar e organizzar » (ivi, 1971), « La nuova gioventù » (Einaudi, Torino 1975). Narrativa: « Ragazzi di vita » (Garzanti, Milano 1955), « Una vita violenta » (ivi, 1959), « Alì dagli occhi azzurri » (ivi, 1965), « Teorema » (ivi, 1968), « La Divina Mimesis » (Einaudi, Torino 1975), « Il padre selvaggio » (ivi, 1975). Critica: « Passione e ideologia » (Garzanti, Milano 1960), « Empirismo eretico » (ivi, 1972), « Scritti corsari » (ivi, 1975).

ROBERTO TURIGLIATTO
LA TECNICA E IL MITO

Dovrò rendere conto, nella valle di Giosafat, delle debolezze della mia coscienza davanti alle attrazioni, che si identificano, della tecnica e del mito?
P. P. Pasolini

A - PROPOSTA DI LETTURA

1 - Teoria e poetica

Chi si accosti agli scritti di Pasolini sul cinema attraverso la raccolta che egli ne ha fatto in « Empirismo eretico » [1], pur tentandone una lettura unitaria, non dovrà trascurarne la situazione originaria di discorso. Si tratta infatti nella maggior parte di materiali eterogenei elaborati da Pasolini in vista di interventi in sedi particolari e caratterizzate, di cui salta agli occhi la diversità di origine: relazioni a convegni e tavole rotonde, articoli occasionali su riviste, semplici note in margine, appunti del proprio diario intellettuale. Ecco un primo indizio di una diversità di enunciazione che la raccolta in libro tende soltanto parzialmente a superare, se è vero che ne conserva generalmente l'ordine cronologico, così che il lettore possa seguire un percorso riflessivo costellato di polemiche, di sviluppi, di ripensamenti, senza pretese di una sistematicità qualsiasi.
Una prima ambiguità sembra dunque caratterizzare questi scritti e inscriverli in un campo del discorso difficilmente codificabile. In una nota al lettore, Pasolini stesso chiarisce il metodo seguito: « Siccome questo è, meglio che una raccolta di saggi, un "libro bianco" sulla questione linguistica, non vi ho operato l'autoselezione e la revisione che si fa nei casi in cui un autore si sente impegnato nel proprio prestigio. Ho dato questi testi come "documenti" e i riferimenti agli interventi altrui come "allegati". La ricerca è in corso, il libro è aperto » [2]. Se poi analizziamo a livello linguistico e stilistico questi scritti, la loro eccentricità rispetto al saggio teorico o critico (anche tenendo presente i saggi di « Passione e ideologia ») ritorna a confermarsi. Vediamo allora alternarsi procedimenti logici di ricerca teorica e improvvise emergenze autobiografiche, rigore analitico e discorso colloquiale, espressività letteraria e ricorrenti tentazioni alla medietà linguistica di interven-

[1] Garzanti, Milano 1972. Citeremo quest'opera con la sigla EE, facendola precedere dal titolo dello scritto a cui via via ci riferiremo.
[2] *Al lettore*, EE, pag. 53.

ti giornalistici, presunzioni di scientificità e dispersione metaforica di una terminologia specifica e complessa che diventa personale.. Pasolini ha avvertito specialmente, da autore, la caduta dello stile, l'abbassamento della propria scrittura letteraria: « Quanto a queste pagine, esse sono scritte — e le ragioni sono le ragioni stesse del libro — al di qua dello stile: in una funzionalità che stento a riconoscere adottata da uno come me che, anche in quanto facitore di note critiche, non aveva mai potuto dimenticare di essere un facitore di pagine letterarie » [3].

In realtà più che una rinuncia completa alla "voglia dello stile", che solo a tratti appare veramente consumata — con una frequenza maggiore proprio negli scritti cinematografici — ciò che colpisce è l'eterogeneità delle scritture che attraversano questo libro, per costituirlo come testo aperto che mette in causa le stesse modalità di lettura. Secondo segno di eccentricità dunque l'esitazione cosciente fra stile e trasparenza strumentale della lingua, tra confessione personale e astrazione teorica, tra provocazione e rigore argomentativo del discorso.

Infine il livello dei significati. Di che cosa ci parlano questi scritti? Del cinema, della semiologia, delle idee personali di Pasolini sul linguaggio cinematografico, oppure della realtà e della morte, dell'illusione del tempo e della sacralità della tecnica? Si interrogano effettivamente su un piano di ricerca teorica oppure non sono altro che travestimenti delle ossessioni private dell'autore che si ripresentano puntuali anche nelle pagine saggistiche? Domande legittime se si pensa che la moltiplicazione centrifuga dei motivi, la disseminazione tematica dal cinema alla realtà totalizzante del pragma, sembra giungere addirittura al rischio della dissipazione.

Il problema della lettura di questi scritti, così come si è presentato sin dalla loro prima pubblicazione o esposizione, è stato allora di esorcizzare questa ambiguità piuttosto che di assecondarla e renderla produttiva, e lo strumento dell'esorcismo è stato la dicotomia teoria/poetica. Si è detto cioè, tanto da parte dei critici di Pasolini autore, che dei teorici e dei semiologi del cinema, che Pasolini, anche quando vuole fare il teorico, finisce per esporre nient'altro che se stesso (secondo la ricorrente figura dello scandalo), con la conseguenza che i suoi scritti cinematografici vanno letti come confessioni di poetica. Il fatto stesso che Pasolini proprio negli anni in cui elabora i primi di questi saggi (*Il « cinema di poesia »*, *La lingua scritta della realtà*) intraprenda una rinnovata sperimentazione linguistica nei propri film (*Uccellacci e uccellini*, *La terra vista dalla luna*, *Che cosa sono le nuvole?*, *Edipo Re*) sembra sottolineare una corrispondenza precisa tra fare registico e fare teorico, tanto da considerare quest'ultimo una semplice ap-

[3] *Al lettore*, EE, pagg. 53-54.

pendice a quello. Per evitare uno scandalo sul piano teorico (che in ogni caso c'è stato) si è voluto leggere questi interventi come sintomi di una volontà stilistica, come semplice riproduzione e rispecchiamento di una prassi artistica, senza considerarne lo spostamento e la produttività ulteriori.

Questo modo di lettura (che è stato prevalente) è certo rassicurante e finisce per ridurre le ambiguità e il disagio, ma rischia anche di non comprendere che in questi scritti Pasolini voleva anzitutto compiere, ai tre livelli descritti, un'operazione di contaminazione fra teoria e poetica. L'enunciazione ripetuta (e vedremo che essa è entrata in concorrenza diretta con i semiologi ufficiali del cinema) indica la volontà di Pasolini di compiere anzitutto un discorso, di intervenire in un campo (la semiologia) in cui nessuna autorità gli darebbe diritto di parola. Il fare e il dire sembrano avere anche qui un valore in sé, tant'è vero che nei momenti di maggior crisi poetica e ideologica la salvezza è consistita proprio nel poter continuare a parlare.

La varietà stilistica segnala, attraverso la figura della contaminazione, un mescolamento di pertinenze e uno sconvolgimento del campo del discorso. Il decentramento tematico rivela l'esigenza di una totalità, come se anche a livello di discorso teorico specifico il percorso non potesse essere che di rimbalzo da un oggetto all'altro, per poi ritrovare un senso unitario in una sorta di « quadro pansemiologico » che il cinema stesso, per la sua natura, chiama in causa, con la riduzione dello studio del linguaggio cinematografico in una scandalosa « Semiologia Generale ». « E' la semiologia della realtà che bisogna fare! — questo è lo slogan che vado gridando, tra me, da mesi »[4].

E' quest'ultimo punto che sarà qui discusso. Appare chiaro fin d'ora che non tratterà semplicemente di misurare un presunto rigore teorico per poi dichiararlo inesistente, ma invece di interrogarsi sulla produttività di una scrittura, evitando di perdersi nelle dispute terminologiche e tecnicistiche, che se rendono un buon servizio alla scienza semiotica, finiscono per non accorgersi della carica problematica che gli scritti dilettanteschi di Pasolini conservano ancora (e spesso ormai introvabile nei suoi critici semiologi). Non faremo cioè semplicemente un'esposizione del cinema secondo Pasolini (teoria), né d'altra parte ci serviremo di essa come di un pretesto per un discorso critico sull'autore (poetica), giacché quanto forse interessa è proprio l'aggiramento di questa dicotomia, l'arretramento (o l'avanzamento) in uno spazio in cui teoria e prassi, discorso sul cinema e discorso del cinema, uso del mezzo e sua rappresentazione non siano ancora dissociati, e il fare film non si riduca a pura professionalità tecnica ma costituisca un interrogativo permanente alla riflessione. Certo Pasolini non può rista-

[4] *Battute sul cinema,* EE, pag. 232.

bilire questa immaginaria armonia tra teoria e prassi in modo innocente, sa che questa scissione indubbiamente esiste, e quindi se ne reintegra una connessione, mantiene un distacco formale (nel discorso) tra i due momenti: la cui unità andrà poi cercata a livelli molto complessi, secondo mediazioni specifiche, che spesso non sono state colte — e il rimprovero è dello stesso Pasolini — proprio da coloro che le ricercavano [5].

Il discorso di Pasolini recupera dunque lo spazio di una possibile integrazione poetico-teorica, attraverso un'operazione in cui in ultima analisi la teoria lasci scoperta la propria motivazione ideologica e poetica, ma senza ridursi a un suo puro raddoppiamento. Il mescolamento di pertinenze è realmente produttivo, perché è la rigidità di una partizione accademica e rassicurante che viene messa in questione. Il procedere pasoliniano è sì di dispersione rispetto al rigore della teoria, ma anche di arricchimento rispetto alle sue delimitazioni di campo, attraverso una continua contaminazione di discorsi, di stili, di oggetti [6]. La nostra proposta di lettura consiste in un percorso *interno* a questi scritti, seguendo le stesse indicazioni e sollecitazioni dell'autore: perdendo forse l'oggettività del giudizio scientifico della teoria (che espelle questi scritti dal proprio legittimo campo) ma guadagnando la problematicità di discorso irriducibile che ci sembra caratterizzare la ricerca poetico-teorica di Pasolini. La nostra pertinenza d'analisi, seguendo il canone stesso proposto dall'autore, non sarà dunque quella della teoria (anche se affronteremo largamente problemi teorici), né quella della poetica (anche se evidentemente ci interessa Pasolini come autore), ma precisamente la contaminazione tra teoria e poetica, la quale costituisce la ragione del disporsi eccentrico di questi saggi rispetto ai discorsi sul cinema dell'ultimo decennio. Abbiamo visto che, per quanto riguarda Pasolini, questa contaminazione spiega la ripeti-

[5] « E' molto spiacevole, sapete, per un autore, sentirsi sempre considerare come una "bestia da stile". E che tutto, per quel che lo riguarda, venga ridotto a pedina per comprendere la sua carriera stilistica. Ciò è disumano. E' vero che, studiando un autore bisognerà cercarne pure un'unità! Tuttavia ciò non va fatto in modo elementare (...). Sia dunque ben chiaro che: i miei tentativi di trarre una nozione linguistica di cinema dai vari film (...) non è affatto una proliferazione del mio fare estetico, ossia della mia "poetica" cinematografica. Non lo è affatto. I caratteri della mia ricerca grammaticale sul cinema hanno semmai un rapporto profondo e complesso — ma reale e quindi semplificabile — col mio modo di interpretare la realtà, ossia col mio rapporto con la realtà. Non sono per nulla un filosofo, ma potrei dire, con la mia filosofia » (Ivi, pag. 232).

[6] « Il segno sotto cui io lavoro è sempre la contaminazione. Infatti se voi leggete una pagina dei miei libri noterete che la contaminazione è il fatto stilistico dominante... » (*Una visione del mondo epico-religiosa*, colloquio con Pier Paolo Pasolini, « Bianco e Nero » n. 6, giugno 1964, pag. 32). Affermazione che si riferisce al livello stilistico delle sue opere letterarie (e cinematografiche) ma che potremmo considerare interessante anche per i contenuti di questi scritti "eretici".

zione dell'enunciazione, l'eterogeneità stilistica, la dispersione tematica. Per quanto riguarda invece la nostra lettura indica uno spazio conoscitivo che riguarda tanto il cinema che Pasolini. È dunque il cinema secondo Pasolini ma anche Pasolini secondo il cinema. Parafrasando l'autore stesso, nel luogo dove in polemica con la neo-avanguardia auspica una poesia neo-esistenziale, possiamo dire che egli elabora una teoria in cui è coinvolto a livello esistenziale: una teoria che dice molto sull'esistenza del suo autore, e quindi esibisce nella teoria quanto essa ha sempre voluto espellere fuori di sé (anche se poi ne è sempre stata oscuramente determinata): l'ideologia, la prassi, la storicità esistenziale, in una parola il soggetto stesso del ricercatore.

Insomma, ancora una volta, pur con i cambiamenti intervenuti negli anni sessanta e che modificano un poco i termini in gioco, il saggismo pasoliniano si situa nel punto d'incontro e di scontro di « passione » e « ideologia », di « ossessione » e « sperimentalismo », in uno sforzo di ricerca razionale che, riconoscendo anche nella concezione del cinema il permanere e il travestirsi dei propri miti originari, non rinuncia a metterne in atto una frizione pubblica, attraverso una loro specifica elaborazione intellettuale (in questo caso mediata attraverso la semiologia).

Ancora una volta le « attrazioni » del mito e della tecnica si incontrano, e il discorso sul cinema, attraverso l'ipotesi della « Semiologia Generale » o della « Filosofia della Realtà come Linguaggio », ritorna alla concezione sacrale della vita. E allora, se abbiamo detto che non riconosciamo una sistematicità teorica a questo libro aperto, ne apparirà tuttavia la tensione continua a un senso totalizzante che tutto comprende (il linguaggio della Realtà) come mito poetico della ricerca pasoliniana. E la dispersione di cui prima abbiamo parlato, sembra aver dato luogo, per reazione, alla presenza ossessiva di questo mito direttivo, che, per la sua stessa natura, tende ad accentrare su di sé non solo ogni discorso, ma la possibilità stessa del discorso.

2 - L'amore per la realtà

La riflessione di Pasolini sul cinema comincia dal momento stesso del suo passaggio dietro la macchina da presa. Le interviste rilasciate quando girava i primi film testimoniano questa ricerca interrogativa sul nuovo mezzo: mutamento di tecnica e quindi confronto tra l'operazione cinematografica e quella letteraria sul terreno comune dell'espressione e della poesia. Pasolini ha infatti spiegato il suo passaggio al cinema come un cambiamento di tecnica, in cui è rimasto inalterato il bisogno espressivo. Prima ancora di ogni teorizzazione, il cinema è dunque ricondotto al suo elemento

più semplice, non tanto lingua o linguaggio o arte, quanto tecnica: sarà allora la tecnica audiovisiva che esprime la realtà attraverso la realtà, sarà uno strumento per trovare nuove vie di realizzazione alla « disperata vitalità » nel momento in cui molte altre strade risultano impraticabili.

Ma ascoltiamo Pasolini stesso: « Il sentire di non poter più scrivere usando la tecnica del romanzo, si è trasformato subito in me, per una specie di autoterapia inconscia, nella voglia di usare una altra tecnica, ossia quella del cinema. L'importante era non stare senza far niente o fare negativamente. Tra la mia rinuncia a fare il romanzo e la mia decisione di fare il cinema, non c'è stata soluzione di continuità. L'ho presa come un cambiamento di tecnica »[7]. E altrove: « L'esperienza cinematografica e quella letteraria non sono antitetiche. Direi, anzi, che esse sono forme analoghe. Il desiderio di esprimermi attraverso il cinema rientra nel mio bisogno di adottare una tecnica nuova, una tecnica che rinnovi »[8]. « Esigenze espressive nuove non credo di averne sentite con assoluta urgenza; potrei parlare di difficoltà tecniche nuove, perché in realtà l'esprimersi è sempre la stessa cosa »[9].

Tenica ed espressione sono i due termini ricorrenti di queste dichiarazioni ed accennano insieme a un *mutamento* e a una *permanenza*. Seguendo tutto l'iter riflessivo di Pasolini sul cinema attraverso ben più complicati percorsi e terminologie, resterà inalterata questa semplicità di fondo, questo porsi del cinema come strumento, come tecnica attraverso cui esprimersi. E allora proprio in quanto tecnica per fare poesia verrà giustificata nella riflessione che la riguarda, la convergenza scandalosa e liberamente disponibile di discorso teorico e poetico, semiologia e « filosofia », polemica letteraria e cinematografica e confessione personale.

Il passaggio al cinema avviene nel momento in cui Pasolini prende le sue distanze dagli anni cinquanta e poco prima di apprestarsi a verificare, nella conferenza del 1964 sulla questione linguistica[10], un'impasse letteraria. La perdita di funzione della poesia, la scadenza del mandato, la fine dell'impegno, mentre si va affermando l'istanza di liquidazione di un'intera stagione culturale (avanzata dalla neo-avanguardia), non sono che il riflesso letterario di una modificazione sostanziale della lingua, a sua volta provocata dai mutamenti della struttura sociale avvenuti in Italia. La « sirena del neo-capitalismo » è vincente. La nascita della lingua italiana nelle aziende del Nord segna il momento di un grado zero che le avanguardie subiscono passivamente.

[7] *La fine dell'avanguardia,* EE, pag. 138.
[8] Daisy Martini, *L'Accattone di Pier Paolo Pasolini* (intervista), « Cinema nuovo » n. 150, marzo-aprile 1961, pagg. 136-137.
[9] *Incontro con Pier Paolo Pasolini,* « Filmcritica » n. 116, gennaio 1962, pag. 686.
[10] *Nuove questioni linguistiche,* EE, pagg. 9-28.

In realtà, per Pasolini, che vive questo momento nel senso più alto nella raccolta « Poesia in forma di rosa », la poesia o l'espressione trascende largamente lo strumento linguistico e può ora trovare attraverso il cinema una nuova possibilità. Il cambiamento di tecnica assume allora il valore di una via d'uscita alla situazione di crisi degli istituti letterari. La conferenza del '64 è così il vero punto d'avvio della riflessione di Pasolini sul cinema (anche se ad esso non vi si accenna assolutamente), perché giustifica la stessa assunzione della nuova tecnica.
Ma la disperata attrazione per la realtà, l'amore per la vita, sono bloccati: anche con il nuovo strumento espressivo il dramma è irrisolto, l'amore della vita non diventa vita, e ogni realtà toccata invece di rivelarsi tale si trasforma in letteratura (o, il che è lo stesso, in cinema). La mimesi di Pasolini (teorizzata nel discorso libero indiretto, nell'assunzione del dialetto, nella concezione del linguaggio come evocatore della realtà) non ha mai in effetti raggiunto la realtà, anche se costituisce di per sé la traccia e l'espressione della realtà di uno sforzo e di una tensione alla razionalità e alla storia, sempre delusi, e quindi di un'angoscia e di una ossessione.
L'autocoscienza con cui Pasolini ha vissuto questa sua condizione letteraria lo ha portato a vedere lucidamente le ragioni personali ed esistenziali del suo passaggio al cinema: « Io amo il cinema perché con il cinema resto sempre al livello della realtà. E' una specie di ideologia personale, di vitalismo, di amore del vivere dentro le cose, nella realtà. In questo senso i miei saggi nascono da un'ideologia profonda che al momento della stesura non avevo presente, né me ne rendevo conto; me ne rendo conto adesso mentre ne sto parlando. Ripeto, la radice profonda e sotterranea di questa mia posizione è questo mio amore, irrazionalistico, in qualche modo, per la realtà; esprimendomi con il cinema non esco mai dalla realtà, sono sempre in mezzo alle cose, gli uomini, a ciò che mi interessa di più nella vita, cioè la vita stessa » [11]. E altrove: « Facendo il cinema io vivevo finalmente secondo la mia filosofia. Ecco tutto » [12].
Mentre rimandiamo a più oltre la verifica nostra della connessione tra teoria e ideologia profonda dell'autore, ci interessa ora sottolineare come l'assunzione del cinema da parte di Pasolini rientri perfettamente nel disperato tentativo di toccare la realtà: il cinema assume le dimensioni di uno spazio liberatorio (naturalmente immaginario) rispetto alla letteratura, la possibile evasione dalla prigione simbolica del linguaggio, dall'evocazione di una realtà perennemente assente, per raggiungere finalmente una presenza. Sia per quanto riguarda il risultato dell'opera, sia per quanto riguarda

[11] *Razionalità e metafora in Pier Paolo Pasolini* (conversazione a cura di Paolo Castaldini), « Filmcritica » n. 174, febbraio 1967, pag. 33.
[12] *La fine dell'avanguardia,* EE, pag. 138.

la sua stessa realizzazione, Pasolini attraverso la « lingua scritta della realtà » crede di agire sul magma della realtà, di liberarsi dall'istituzionalità sempre più impraticabile della lingua, ora che anche la possibilità mimetica del dialetto sembra essersi consumata. In questo senso Pasolini è veramente il « letterato » che fa cinema (senza alcuna connotazione negativa), ed egli stesso spiega le ragioni di questa continua ricerca del Mito della Realtà: « Credo di poter dire adesso che scrivere delle poesie o dei romanzi è stato per me il mezzo per esprimere il rifiuto di una certa realtà italiana, o personale, in un momento preciso della mia esistenza. Ma queste mediazioni poetiche o romanzesche frapponevano tra me e la vita una sorta di muro simbolico, uno schermo di parole... Ed è forse la vera tragedia di ogni poeta di non poter raggiungere il mondo che metaforicamente, secondo le regole di una magia in definitiva limitata nella sua appropriazione del mondo. Già il dialetto era per me il mezzo di un approccio più carnale ai contadini della terra, e nei romanzi 'romani', il dialetto del popolo mi permetteva lo stesso approccio concreto e per così dire materiale. Ora, ho scoperto molto rapidamente che l'espressione cinematografica mi permetteva, grazie alla sua analogia dal punto di vista semiologico (ho sempre sognato un'idea cara a qualche linguista, l'idea di una semiologia totale della realtà) con la realtà stessa, di raggiungere la vita più completamente. Di appropriarmene, di viverla nell'atto di ricrearla. Il cinema mi permette di mantenere il contatto con la realtà, un contatto fisico, carnale, direi quasi di ordine sensuale » [13].
Abbiamo riportato questa lunga dichiarazione perché essa spiega meglio di ogni altra la condizione di *assenza* della realtà che spinge poi a fare di quella realtà un mito perennemente agognato. In questo senso il passaggio al cinema di Pasolini e la teoria della lingua scritta della realtà costituiscono certamente uno degli ultimi tentativi di rompere quel diaframma tra sé e la realtà, di superare la mediazione letteraria, e di placare la propria dissociazione. Ma anche questo è un sogno: nella « trilogia della vita » più che la realtà è il narrare che diventa ontologico, e si svela come l'unica vera realtà (anch'essa letteraria, sebbene piena di volti, di colori, di paesaggi) praticabile dal letterato borghese. « La verità sta in molti sogni ».

3 - Pasolini e la semiologia

Superato il primo momento di autoconsapevolezza sulla propria scelta, una riflessione con ambizioni più sistematiche si apre soltan-

[13] Jean Duflot, « Entretiens avec Pier Paolo Pasolini », Ed. P. Belfort, Paris, 1970, pag. 17.

to con *Il « cinema di poesia »*. Questo saggio, letto come relazione alla Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro del 1965, indica altresì la precisa volontà di uscire dalla riflessione personale sul nuovo mezzo tecnico (indirizzata semplicemente a una maggiore consapevolezza della propria attività di regista) per coinvolgere la propria elaborazione nel dibattito teorico di quegli anni, anzi addirittura con l'ambizione di stimolarlo direttamente con nuove proposte. Pasolini contribuì infatti alla nascita e all'affermazione della semiologia del cinema, se è vero che fu uno dei primi internazionalmente e forse il primo in Italia ad auspicare e proporre per il cinema un'indagine di pertinenza semiotica. Il suo discorso, a livello di enunciazione, si trovò così affiancato a quello di teorici e semiologi, conseguendo un interesse (non importa se polemico) che sembra essere andato molto al di là di quello riservato a semplici dichiarazioni di poetica [14].
D'altra parte la traduzione di tre dei suoi primi saggi sui « Cahiers du Cinéma » [15], allora sede privilegiata per la presentazione e la discussione dei problemi del cosiddetto « nuovo cinema », legava il discorso pasoliniano alla concreta ricerca degli autori, quando i rapporti tra evoluzione del cinema e evoluzione della teoria apparivano quanto mai decisivi. Pasolini aspirava dunque a compiere sia un discorso linguistico-teorico (proporre la semiologia come scienza adeguata a compiere finalmente una descrizione teorica del cinema) sia un discorso critico-stilistico (individuando un nuovo modo di fare cinema e teorizzandone le scelte a un livello più generale attraverso l'ipotesi del « cinema di poesia »).
Insomma proprio nella storia della teoria e della semiologia del cinema della seconda metà degli anni sessanta e dei primi anni settanta mancherebbe qualcosa di importante senza la presenza di Pasolini. Il che non può non confermarci, se ancora ce ne fosse bisogno, la natura anfibologica dei suoi interventi. D'altra parte la posizione eretica di Pasolini rispetto alla semiologia non riguarda soltanto l'indubbio dilettantismo delle sue proposte, largamente riconosciuto dallo stesso autore — e non si dimentichi che esse sono sempre rimaste in quella forma « in progress » di cui si diceva. A questo proposito, Pasolini scrive: « Nei miei scritti non ho parlato in quanto autore o in quanto esteta, ho parlato in quanto linguista; un pessimo linguista perché naturalmente ci vuol ben altro per essere un vero linguista: non ho abbastanza

[14] Oltre a Pasolini parteciparono alle tavole rotonde di Pesaro tra gli altri Roland Barthes, Umberto Eco, Galvano Della Volpe, Christian Metz ecc. Sono pubblicati gli atti delle tavole rotonde del 1966 e del 1967 rispettivamente in « Nuovi Argomenti » n. 2 (nuova serie) aprile-giugno 1966 e in *Linguaggio e ideologia nel film*, Fratelli Cafieri Editori, 1968.
[15] Cfr. sui « Cahiers du Cinéma » *Le "cinéma de poésie"* n. 171, ottobre 1965, *Le scénario comme "structure tendant vers une autre structure"* n. 165, décembre 1966, *Discours sur le plan séquence*, n. 192, juillet-août 1967.

letture ed esperienza in questo senso. Comunque mi sono messo dal punto di vista di un linguista »[16].

Se questo è vero, appare anche chiaro che il punto di attrito non sta soltanto nel dilettantismo, ma riguarda anzitutto la concezione linguistica del cinema, che su un punto decisivo (lo statuto semiologico della tecnica di riproduzione audiovisiva della realtà) si pone in contraddizione evidente con la tendenza generale della semiologia del cinema. Ma il disaccordo è molto più ampio: è la semiologia stessa la posta del contendere. Pasolini, assunto un punto di vista, ne muta continuamente le prospettive, deborda in altri spazi, e costringe il punto di vista ad adattarsi alle sue mitologie profonde (così come i semiologi, adottando una certa concezione della scienza, non fanno che subirne, e forse senza la consapevolezza che Pasolini ha delle proprie ossessioni, tutte le determinazioni ideologiche). Pasolini che non ha il dogma della semiologia così com'è (come rimprovera invece ad Eco), si serve della semiologia, come di altre novità culturali degli anni sessanta, per sottoporla se non a un capovolgimento certo a uno spostamento significativo. Appare così chiaro che la scelta di un certo luogo di enunciazione, se da un lato si giustifica per l'intenzione di perseguire una ricerca teorica (sia pure coscientemente dilettantistica) dall'altro acquista un valore provocatorio, come spazio di confronto e di esibizione della propria libertà antiaccademica.

Abbiamo parlato, citando lo stesso Pasolini, di punto di vista. Occorre allora ricordare come l'interesse linguistico sia stato sempre tra i prevalenti della sua attività, fin dagli anni cinquanta, quando certo era molto meno diffuso di oggi. La metodologia pasoliniana di analisi linguistica ha infatti una lunga storia. Parte dall'amore per il dialetto friulano materno (o addirittura dalla coscienza metalinguistica acquisita negli anni dell'adolescenza con la frequentazione dei poeti simbolisti ed ermetici), e passa attraverso le ricerche sui dialetti e sulla poesia popolare italiana, Gramsci, la stilcritica, per arrivare ad assumere la semiologia, senza che essa si presenti come una frattura rispetto agli interessi precedenti. Tra i letterati italiani degli anni cinquanta l'attenzione linguistica dello scrittore è sempre stata fortissima, dando luogo a una metodologia definita da Ferretti gramsci-continismo[17].

[16] « Certamente poi, analizzando anche il più arduo dei linguisti, alla luce di quanto egli dice, anche nel modo più assolutamente professionale posso pian piano andare a ripescare la sua ideologia di fondo, quindi la sua scelta di comportamento di fronte alla realtà. E' chiaro che ciò è possibile anche nel mio caso » (*Razionalità e metafora in Pier Paolo Pasolini*, cit., pag. 32).

[17] « Pasolini assume [...] il gramscismo e la stilistica (sulla linea Spitzer-Contini) in funzione di un'analisi socio-politico-linguistica, di un nesso tra i problemi dello stile e del linguaggio e la storia degli intellettuali e delle classi sociali, che differisce nettamente sia dal versante della critica ermetico-novecentesca o stilistica, sia da quello della cri-

Ancora nei saggi sul *Discorso libero indiretto* e su Dante, come in quello sulla neo-avanguardia, tracce consistenti di questo originale tentativo di sintesi tra stilistica e marxismo danno risultati notevoli: ora nella definizione della mimesi linguistica del discorso libero indiretto come una forma di coscienza di classe, ora nella definizione di classicismo (con quel che ne segue sul piano della polemica anche politica) attribuita ai prodotti letterari della neo-avanguardia, ora nella connessione tra la coscienza tecnica della forma del « cinema di poesia » o il neo-capitalismo. Ferretti ha notato che questo tentativo di proseguire e sviluppare con le tecniche più moderne della semiologia un metodo originale non sembra aver dato tuttavia frutti soddisfacenti in « Empirismo Eretico »[18]. Ora questa osservazione si può condividere a patto di non farne una valutazione normativa.

In effetti la contaminazione tra stilistica e marxismo non porta, come forse ci sarebbe da credere, a una nuova e più tecnicamente agguerrita contaminazione tra semiologia e marxismo, anche perché Pasolini sembra sempre più sfiduciato nella reale possibilità di quest'ultimo di cimentarsi con l'universo orrendo della borghesia neocapitalista (anche in seguito alla sua personale regressione fuori della storia borghese, storia che il marxismo stesso pur sempre comprende). Proprio nel discorso sul cinema, come vedremo, questa contaminazione appare sostanzialmente fallita, o, per dir meglio, nemmeno tentata, nel momento in cui Pasolini, nei film dopo *Uccellacci e uccellini*, proseguiva l'autoanalisi nelle zone del mito. Tant'è vero che soltanto in *Il « cinema di poesia »* avviene un tentativo di analisi sociale, condotta però non con strumenti semiologici, ma ancora stilcritici (come già nel passato). Finché Pasolini si è mosso in un orizzonte continiano-spitzeriano, contaminandolo con la prospettiva gramsciana, sembra essere riuscito a passare dagli stilemi alle classi sociali. Nel momento dell'assunzione della semiologia, questa si presenta col fascino di una regressione totalizzante al Codice dei Codici, al di fuori ormai di ogni determinazione classista. Se osserviamo la cronologia di questi scritti, vediamo infatti che il loro raggrupparsi in due serie — la prima elaborata negli anni tra il 1965 e il 1967, l'altra nel solo 1971 — corrisponde

tica di ispirazione marxista (così come si presentano in Italia), ponendo alcune premesse per un superamento dei rispettivi limiti (detti in breve, il limite tecnico-formale e quello ideologico-contenutistico) » (Gian Carlo Ferretti, « "Officina" Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta », Einaudi, Torino 1975, pag. 22).

[18] « Se un elemento tendenzialmente unificatore si può trovare nella raccolta, esso è appunto il ricorrente, vivo interesse per i problemi linguistici, con un tentativo di sviluppo del gramsci-continismo in direzione di un incontro metodologico tra marxismo e semiologia che peraltro risulta nell'insieme contraddittorio e irrisolto » (Gian Carlo Ferretti, « Pasolini: l'universo orrendo », Editori Riuniti, Roma, 1976, pag. 79).

anche a uno spostamento significativo del centro dell'indagine [19]. Dalla tecnica al mito, dal cinema alla realtà, dal confronto cercato e voluto con i semiologi all'isolata e testarda riflessione « filosofica » sulla Realtà come linguaggio. Mentre i primi saggi sono cioè centrati sul tentativo di chiarire la possibile lingua del cinema, il suo statuto semiotico, i rapporti tra sceneggiatura e film, l'ipotesi di una « lingua della prosa » e di una « lingua della poesia » anche nel cinema, i secondi, alcuni dei quali inediti prima della pubblicazione in « Empirismo Eretico », pur portando alcune novità sul piano dell'analisi specifica (la teoria delle giunte, il ritmema), sono decisamente rivolti a sviluppare le ipotesi già contenute nei primi, ma mai decantate fino in fondo, sulla « Semiologia Generale », il mito più resistente del Pasolini degli ultimi anni. Questi ultimi scavalcano ormai ogni reale confronto con la semiologia ufficiale, ponendosi anzi nei suoi riguardi in alternativa globale, fin troppo ambiziosa, ma con una sua precisa funzionalità, come vedremo, all'interno del mondo ideologico, poetico, e teorico dell'autore. Si svela in essi, più che nei primi (e qui il parallelismo con la produzione coeva è trasparente: si pensi a *Medea*) una filosofia del linguaggio e della realtà che riconduce nelle zone del pensiero mitico.

A questo punto la discussione con i semiologi si è ormai chiusa da un pezzo. Pasolini si riconosce anche in veste di semiologo come Cristo in croce e consuma il sacrificio fino in fondo, con affermazioni che fanno trasalire sicuramente gli eventuali lettori specialisti che vi si accostino. Il procedimento seguito è dunque di sconvolgere un tentativo di ricerca razionale (che indubbiamente c'è) con clamorose esibizioni eretiche, che disorientano il lettore, e il « metodo » non è più né il gramsci-continismo, né la semiologia, ma una concezione sacrale e mitica della realtà che si serve della semiologia come di uno spazio di discorso piuttosto che come di una metodologia effettivamente seguita [20]. Anche qui, come nei film sul mito, si assiste allora alla regressione alle opposizioni originarie: dal momento che esistono solo opposizioni e non contraddizioni dialettiche che portino a sintesi ottimistiche [21], da qua-

[19] Del primo gruppo fanno parte *Il "cinema di poesia", La sceneggiatura come "struttura che vuol essere altra struttura", La lingua scritta della realtà, Osservazioni sul piano seguenza,* e altri scritti più occasionali. Del secondo *Res sunt nomina, Il non verbale come altra verbalità, Teoria delle giunte, Il rema, Tabella. Essere è naturale?* e *Il codice dei codici* del 1967 sono del resto già centrati sul tema della « Semiologia Generale » e dimostrano una continuità di fondo del discorso.
[20] Già Brunetta (*Gli scritti cinematografici di Pier Paolo Pasolini,* « La Battana » n. 32, marzo 1974, Fiume) osservava che « i principi dello strutturalismo e della semiologia » sono « percepiti come istanza generale determinata dal rapido consumo degli strumenti di indagine a contatto con la realtà culturale [...], più che come effettivi strumenti di indagine » (pag. 132).
[21] « Io sono *contro Hegel* (esistenzialmente — empirismo eretico). Tesi?

lunque punto si parta, anche dalla semiologia, riemergono sempre le opposizioni mitiche, il passato si disvela nel presente come suo momento incancellabile, che continua a nutrirlo, anche se l'universo borghese tende costantemente a rimuoverlo. Anche nella riflessione sul linguaggio Pasolini è una « forza del passato »: il segno affonda le sue radici nelle origini magiche, e tutto quanto è sovrapposto dalla civiltà e dalla storia è ricondotto alla natura del puro pragma incosciente, la lingua scritta alla lingua orale, a sua volta originatasi nel grido, la storia al mito e al tempo sacrale. Ma il passato è inestinguibile, può ridiventare futuro attraverso « la Negritudine, dico, che sarà ragione » [22].

Il dissidio tra maturità e infanzia, tra corruzione e innocenza, tra storia e natura, tra coscienza storica e mondo viscerale, sottolineato nell'interpretazione di Ferretti [23], sembra dunque trovare anche qui un'altra incarnazione. A questo livello si trova la mediazione tra teoria e poetica. Ma riconoscere una scissione ideologica, esistenziale e addirittura psicanalitica alla base della teoria di Pasolini, così come della sua poesia e del suo cinema, non deve avere nulla del giudizio oggettivo e sicuro di sé di chi è fuori dal gioco e può osservarlo con distacco. Riconoscere un travestimento non significa per noi disconoscerne la produttività, la tensione all'altro, la paradossale capacità di scandalo.

Pasolini, parlando di sé anche attraverso la semiologia, rompendo ogni buona usanza accademica, si attira i segni di matita blu dei professori universitari, evidentemente meno desiderosi di lui di esporsi in croce [24]. Ma può anche indurci a una riflessione globale

Antitesi? Sintesi? Mi sembra troppo comodo. La mia dialettica non è più ternaria ma binaria. Ci sono solo opposizioni, inconciliabili » (*Conversazione con Pier Paolo Pasolini,* in Sergio Arecco, « Pier Paolo Pasolini », Partisan, Roma, 1972, pag. 75).

[22] Pier Paolo Pasolini, *La Guinea,* in « Poesia in forma di rosa », Garzanti, Milano, 1964.

[23] Oltre ai volumi già citati cfr. anche « Letteratura e ideologia. Bassani Cassola Pasolini », Editori Riuniti, Roma, 1964.

[24] Occorre riconoscere che l'uso generalizzante dei termini « semiologia » e « semiologia del cinema » si rivela impreciso e addirittura mistificante, se poi non si differenziano le varie impostazioni di ricerca, quando nella scienza semiotica in generale (con conseguenti ripercussioni anche nelle sue applicazioni al cinema) si sono operate fratture che ne hanno profondamente modificato la geografia teorica, se di scienza poi si deve parlare o non piuttosto di un campo di ricerca percorso con metodologie anche diverse. Se ci limitiamo a un uso così banalmente generalizzante questo è dovuto al fatto che Pasolini ha legato la sua impostazione al momento in cui ha iniziato la sua ricerca, quando ancora la semiotica (e specialmente quella del cinema, allora ai suoi inizi) presentava un volto più unitario. Le ricerche ulteriori, di cui ci limitiamo a ricordare l'emergenza della tematica della produzione del senso, sembra essergli rimasta sostanzialmente estranea, anche perché egli, seguendo la propria suggestione della « Semiologia Generale » aveva ormai preso una strada personale, al di fuori del dibattito reale. Si tenga presente perciò che gli interlocu-

sui fondamenti della civiltà borghese, su ciò che essa rimuove, sulla linguistica stessa, su ciò che il suo costituirsi come scienza significa, sull'inevitabile presenza di una soggettività in qualsiasi ricerca teorica. Attraverso la tecnica del cinema e la sua analisi semiologica, Pasolini ci porta al mito, riconoscendone una connessione profonda (la sacralità di ogni tecnica).

Pasolini ha fatto un certo discorso sul cinema: un discorso che solo la presenza del cinema ha reso possibile. Si tratterà di cogliere la connessione tra che cos'è il cinema (domanda che bisogna riproporre ogni volta che se ne è data una risposta) e il discorso che ne ha fatto Pasolini. Se prenderemo come oggetto del nostro discorso non solo Pasolini o non solo il cinema, ma il loro rapporto, è perché non crediamo che esista il cinema senza i cineasti che continuamente lo modificano o lo distruggono. In quanto *mezzo*, che non vogliamo ipostatizzare in una definizione assoluta, il cinema si apre a un uso e a un discorso, a una prassi e a una rappresentazione. Il legame tra i due livelli non può essere spezzato in quella storia che sposta e modifica la definizione stessa di cinema. Spostamento che nel caso di Pasolini è reso più manifesto dal fatto che egli si è posto nei suoi confronti da una posizione teorica impura: letterato che fa cinema, ha rimescolato ideologie, ragioni personali, scienze, scelte poetiche, riportando il mezzo alla sua base tecnica audiovisiva, ed aprendolo al discorso totalizzante sulla realtà.

B - LA TECNICA

1 - Alla ricerca della lingua del cinema

L'interrogativo che si pone Pasolini nel suo primo saggio cinematografico (*Il « cinema di poesia »*) è se nel cinema si possa ipotizzare, analogamente a quanto avviene per la letteratura che si fonda sulla lingua verbale, un fondamento strumentale comunicativo. « Perché il problema, in parole molto semplici, è questo: mentre i linguaggi letterari fondano le loro invenzioni poetiche su una base istituzionale di lingua strumentale, possesso comune di tutti i parlanti, i linguaggi cinematografici sembrano non fondarsi su nulla: non hanno, come base reale, nessuna lingua comunicativa » [1]. Ma se, a una prima ricognizione, nel cinema non sembra identificabile qualcosa come una lingua, tuttavia « il cinema comunica. Vuol

tori principali di Pasolini sono stati in quegli anni Christian Metz e Umberto Eco. E' in quest'ambito che anche alcune delle critiche che qua e là serpeggiano nella nostra lettura verso la semiologia « accademica » o « universitaria » possono trovare il loro referente.

[1] *Il "cinema di poesia"*, EE, pag. 171.

dire che anch'esso si fonda su un patrimonio comune di segni »[2]. Riferendosi all'ampliamento di campo che la semiologia consente di compiere rispetto alla linguistica, Pasolini presuppone un ipotetico sistema di im-segni (immagini) come base comunicativa del linguaggio cinematografico (il termine è coniato in analogia a quello di linsegno, segno linguistico). Tale sistema trova la sua origine in una serie di « archetipi comunicativi naturali » (e si noti in questo procedere il primo sintomo di regressione dai sistemi storicamente determinati della nostra cultura verso linguaggi sentiti in qualche modo come più naturali, originari e fondanti): il sistema dei segni mimici (che accompagna il sistema della lingua verbale nella sua manifestazione orale), le immagini dell'ambiente in quanto viste e interpretate dall'uomo (primo nucleo, insieme al precedente, di ciò che sarà il linguaggio della Realtà), le immagini della memoria (più tardi teorizzate insieme alle immagini della previsione come codice della Realtà Immaginata) e infine le immagini del sogno.
Il fondamento istituzionale comunicativo del cinema (l'equivalente della lingua) sarebbe patrimonio comune per il suo radicamento originario in questo « complesso mondo di immagini significative » di cui ognuno ha esperienza. Mentre nel caso della lingua il patrimonio comune è fortemente organizzato, storico, codificato in una vera e propria normatività grammaticale, e per di più fortemente convenzionale (simbolico come usa dire Pasolini), il cinema possiede un fondamento comunicativo di immagini difficilmente sistematizzabile, il cui radicamento nel mondo degli archetipi visivi rende pre-grammaticale e premorfologico. Da questa prima indagine Pasolini deriva che « lo strumento linguistico su cui si impianta il cinema è di tipo irrazionalistico: e questo spiega la profonda qualità onirica del cinema, e anche la sua assoluta e imprescindibile concretezza, diciamo, oggettuale »[3].
Pasolini pensava in ogni caso di aver individuato lo strato comunicativo e di aver risolto il problema posto inizialmente: « se le immagini o im-segni non sono organizzate in un dizionario e non possiedono una grammatica, sono però patrimonio comune »[4], per il loro fondarsi sugli archetipi visivi.
E' la differente funzionalità espressiva di questi ultimi che introduce al discorso centrale di *Il « cinema di poesia »*, cioè all'analisi della « doppia natura » del cinema che porta all'ipotesi teorica della « lingua della prosa » e della « lingua della poesia ». Se infatti l'irrazionalità del sogno e della memoria come strumento linguistico di base sembrerebbe confermare al cinema caratteri di irrazionalità, oniricità, fisicità, violenza espressiva, soggettività e quindi poeticità, d'altro canto la storia del cinema ha elaborato e sedimentato,

[2] *Il "cinema di poesia"*, cit., pag. 171.
[3] Ivi, pag. 173.
[4] Ivi, pag. 175.

per via stilistica, un insieme di norme che tendono piuttosto a chiuderlo nell'ambito del naturalismo e dell'oggettività, dunque della prosa. « Insomma il cinema, o il linguaggio degli im-segni, ha una doppia natura: è insieme estremamente soggettivo e estremamente oggettivo (fino al limite di una insuperabile e goffa fatalità naturalistica). I due momenti di tale natura coesistono strettamente, non sono separabili neanche in laboratorio » [5].

Ecco allora il discorso di Pasolini stringere al vero scopo di tutta la sua prima indagine: « Anche la lingua letteraria è naturalmente fondata su una doppia natura: ma in essa le due nature sono separabili: c'è un "linguaggio della poesia" e un "linguaggio della prosa", talmente differenziati fra loro da essere in realtà diacronici, da seguire due diverse storie » [6]. Malgrado la difficoltà di riportare la distinzione anche nel cinema, Pasolini afferma che « tutta la tendenza dell'ultimo cinema, da Rossellini eletto a Socrate, alla "nouvelle vague", alla produzione di questi anni, di questi mesi [...], è verso un cinema di "poesia" » [7].

In un'intervista ai « Cahiers du Cinéma » Pasolini ha chiarito le difficoltà della sua teorizzazione del nuovo cinema come « cinema di poesia » in questi termini: « Non sapendo molto chiaramente che cos'è la lingua del cinema, la distinzione tra lingua della poesia e lingua della prosa non è molto chiara [...]. Così questa distinzione è nello stesso tempo grossolana ed elementare e delicata, sottile e difficile da stabilire... La lingua del cinema è ancora misteriosa... » [8].

La soluzione proposta in *Il « cinema di poesia »* (sistema di im-segni e archetipi linguistici del cinema) appare allo stesso Pasolini ancora largamente insufficiente, tale da condizionare addirittura la ricerca stilistica sulla « lingua della poesia ». Se cioè appare chiara la funzionalità poetica ed espressiva del cinema, molto più oscuro risulta il suo statuto semiologico, e la ricerca di un equivalente cinematografico della lingua strumentale ancora non risulta dalla teoria degli archetipi visivi.

Seguendo l'andamento logico, piuttosto che cronologico, lasceremo provvisoriamente da parte il problema del cinema come luogo di scelte poetiche, per seguire la ricerca linguistica e grammaticale. Nel suo primo saggio Pasolini non si è posto ancora chiaramente il problema di astrarre dai concreti fenomeni cinematografici (i film, la « parole ») un sistema di spiegazione, un codice semiotico (il cinema, la « langue »). Piuttosto che dalla distinzione langue/parole che caratterizzerà gli scritti successivi (cinema/film) Pasolini parte qui dalla distinzione comunicazione/espressione, lingua

[5] *Il "cinema di poesia"*, EE, pag. 178.
[6] Ivi.
[7] Ivi, pag. 179.
[8] Bernardo Bertolucci e Jean-Louis Comolli, *Le cinéma selon Pasolini* (intervista), « Cahiers du Cinéma » n. 169, août 1965, pag. 22.

strumentale/lingua letteraria[9], compiendo quindi un confronto tra cinema come linguaggio d'arte e letteratura. La ricerca si conclude con la constatazione dell'identità e della differenza, già riscontrata nelle sue prime meditazioni sulla nuova tecnica: identità per quanto riguarda l'espressione (l'operazione estetica, in ultima analisi la poesia), differenza nella tecnica di espressione: da un lato la lingua, dall'altro il sistema di im-segni.
La conclusione a cui perviene Pasolini non è diversa da quella a cui era giunto, per altre vie, l'anno precedente, Christian Metz nel saggio *Cinéma, langue ou langage?*[10]. Infatti anche Metz, che Pasolini presumibilmente non conosceva ancora all'epoca della stesura di *Il « cinema di poesia »*, aveva teorizzato il medesimo rifiuto della fantomatica grammatica del cinema (nozione presente nella teoria classica del cinema), aveva riconosciuto che le poche codificazioni costituitesi nel linguaggio cinematografico erano state compiute attraverso una stabilizzazione normativa di invenzioni stilistiche, aveva infine assegnato al cinema lo statuto di linguaggio piuttosto che di lingua per questo suo prevalere del momento estetico (cinema come linguaggio artistico) e ne aveva auspicato lo studio semiologico[11].
Nel saggio *La lingua scritta dell'azione* (1966) Pasolini prende posizione contro questa concezione del primo Metz, che era stata sostanzialmente anche la sua, affermando che la definizione del cinema come « linguaggio d'arte » è troppo rigida, giacché anche per il cinema si deve parlare di una vera e propria lingua[12], e precisamente di una lingua audiovisiva, che riproducendo la realtà, risulta essere la sua scrittura.
L'analisi di Pasolini vuole essere diversa tanto dai discorsi pura-

[9] Che le due distinzioni in parte si sovrappongano, è quanto cercheremo di vedere in seguito (Cfr. II. 3).
[10] Pubblicato su « Communications » n. 4, Paris, Editions du Seuil 1964; poi ripresa con integrazioni in « Essais sur la signification au cinéma », tome I, Editions Klinckieck, Paris, 1968.
[11] Metz è poi tornato più volte sulla sua posizione, ammettendo che l'alterità irriducibile tra lingua e linguaggio, nei termini in cui era stata posta nel suo primo saggio, conduceva alla negazione del codice.
[12] « La tesi esposta in queste pagine è che esista una vera e propria "langue" audiovisiva del cinema, e che si può di conseguenza descriverne o abbozzarne una grammatica [...] Metz, per abbandonare la sua rigida definizione del cinema come semplice "langage d'art", potrebbe fare lo sforzo di considerare il cinema come un enorme deposito di "lingua scritta" di cui si sia dissolto il corrispondente orale: "lingua scritta" composta soprattutto da testi di narrativa, di poesia e di saggistica documentaria. Su tale materiale archeologico, solo perché composto di semplici resti di "langage d'art" ci si dovrebbe forse subito rassegnare a non ipotizzarvi una possibile "langue"? » (*La lingua scritta della realtà*, EE, pagg. 204-205). L'identificazione della tecnica audiovisiva del cinema con quella della televisione svincolerà sempre più il discorso di Pasolini dalla considerazione soltanto estetica del linguaggio cinematografico (tipica del primo Metz), per raggiungere il livello "linguistico" o "grammaticale".

mente « tecnici », « stilistico-parenetici », « saggistico-mitici » che avevano la comune « caratteristica di spiegare il cinema col cinema creando un'oscura ontologia di fondo », quanto dalle vecchie teorie linguistiche del cinema, che erano « inconsapevolmente teorie stilistiche », il cui « codice non era linguistico ma prosodico » [13], per conquistare uno spazio che soltanto la semiologia può percorrere. Non faremmo una colpa a Pasolini di parlare di semiologia: in effetti egli, malgrado le incertezze o i veri e propri errori terminologici e l'uso dilettantesco della scienza, situa precisamente il suo discorso a un livello che non è emplicemente *tecnico*, e che non è ancora *stilistico*, ma è *linguistico* o, come dirà d'ora in poi, frequentemente, grammaticale.

Per capire bene la scelta che Pasolini a questo punto compie, e che condizionerà tutta la sua riflessione ulteriore, bisogna ben rendersi conto di questa alterità, sempre presente nella sua riflessione, tra livello stilistico e livello linguistico. Ricercare il patrimonio comune, il fondamento strumentale del linguaggio cinematografico, significa compiere l'analisi di una vera e propria lingua, anche se le differenze viste in precedenza devono anche modificare e allargare la nozione di lingua e di grammatica, rispetto a quelle a cui siamo abituati nel campo del linguaggio verbale. « L'ambizione di individuare i caratteri di una lingua cinematografica, intesa proprio come lingua, nasce da una matrice e in un ambito saussuriano, ma nel tempo stesso è scandalosa rispetto alla linguistica saussuriana. Si richiede evidentemente di ampliare e modificare la nozione di lingua (così come la presenza delle macchine costringe in cibernetica ad ampliare e modificare la nozione di vita) » [14].

Per compiere questa operazione Pasolini, dopo aver negato la pertinenza di un discorso esclusivamente tecnico, ritorna alla tecnica, ma dal punto di vista nuovo adottato, che non è più tecnico ma linguistico. « E' probabilmente errato parlare di cinema: più esatto sarebbe parlare di "tecnica audiovisiva", comprendente quindi anche la televisione » [15].

Seguiamo il discorso di Pasolini: « Il cinema è una lingua [...] che costringe a modificare la nozione di lingua. Non è un sistema simbolico, arbitrario e convenzionale. Non possiede una tastiera artificiale su cui suonare i segni come campanelli di Pavlov: segni che evocano la realtà, come appunto un campanello evoca al topolino il formaggio e gli fa venire l'acquolina in bocca. Il cinema non evoca la realtà, come la lingua letteraria; non copia la realtà, come il teatro. Il cinema riproduce la realtà: immagine e suono! Riproducendo la realtà, che cosa fa il cinema? Il cinema esprime la realtà con la realtà » [16].

[13] *La lingua scritta della realtà*, cit., pagg. 202 e 205.
[14] Ivi, pag. 203.
[15] Ivi, pag. 202.
[16] Come si chiarirà meglio nel prossimo paragrafo, non è la tecnica

Nella varia fenomenologia dei linguaggi (o delle lingue, ora che siamo costretti all'ampliamento della loro nozione), che come vedremo non sono altro che traduttori e integrativi dell'unico vero linguaggio, la Realtà, la posizione peculiare del cinema è assicurata in questo modo dalla riproduzione. In altre parole Pasolini, per vie più complesse delle precedenti, è pur sempre arrivato alla tecnica, assicurando ad essa (forse solo nominalmente, come pretendono i suoi critici) quella dignità linguistica sempre negatagli. Il cinema è la lingua che riproduce la realtà.
Partito cioè dal confronto tra cinema e letteratura, Pasolini ha visto che la seconda si basa sulla lingua, il primo sulla tecnica audiovisiva: a questo punto ha dato anche a quest'ultima una dignità semiotica identificandola con la scrittura. Ma l'eresia si fa ancor più scandalosa (rispetto all'ortodossia saussuriana). Infatti la possibilità di vedere registrata, riprodotta, « scritta » la realtà ci rivela la sua vera natura, così come la lingua scritta ha reso l'uomo cosciente della lingua orale. « In qualsiasi momento la realtà è "cinema in natura": manca soltanto una macchina da presa per riprodurla, cioè scriverla attraverso la riproduzione di ciò che essa è [...]. Se si può dire che la realtà — come rappresentazione di se stessa, ossia come linguaggio — è cinema in natura, si può anche dire che il cinema, riproducendolo, cioè divenendone il linguaggio « scritto » evidenzia quello che essa è, ne sottolinea la fenomenologia » [17].
Quest'ultima ci riporta evidentemente alla concezione « non naturale », alla visione sacrale della vita di Pasolini. Ma ciò che interessa per il momento chiedersi è come sia stato possibile a Pasolini trascinare la propria passione dentro l'elaborazione semiotica. Bisogna cioè chiedersi, se pure è vero che questa concezione affonda le sue radici in ultima analisi nella mitologia personale dell'autore, perché essa emerga compiutamente soltanto attraverso il cinema. Solo con il cinema Pasolini ha potuto teorizzare una « lingua scritta della realtà »: questo è il problema. Pasolini, partendo da una ossessione (l'amore feticistico per la realtà) la riporta sulla tecnica, che da parte sua ha caratteri tali da consentire questa operazione, e infine organizza il tutto a livello teorico, « sperimentando » la sua persistente passione per la realtà attraverso la semiologia.
La ricerca sul cinema porta dunque, attraverso la teoria della lingua del cinema, a una « Semiologia Generale » il cui compito è lo studio della Realtà come Linguaggio. « Tale Semiologia Generale sarebbe, insieme, la Semiologia del Linguaggio della Realtà, e la Semiologia del Linguaggio del Cinema. Tenendo conto di un solo fatto in più: la riproduzione audiovisiva. Sui modi di tale riprodu-

audiovisiva in sé la lingua del cinema. La tecnica è semplicemente la scrittura che permette il formarsi della lingua scritta (il cinema) attraverso la riproduzione della lingua orale (la realtà).

[17] *La fine dell'avanguardia*, EE, pagg. 139 e 141.

zione — che ricrea nel cinema le stesse caratteristiche linguistiche della vita intesa come linguaggio — si potrebbe piantare e elaborare una grammatica del cinema »[18].

Ciò che ha permesso a Pasolini di giungere alla teoria della Realtà come linguaggio è la tecnica audiovisiva, e insieme essa è quanto caratterizza il cinema rispetto alla realtà, permettendo la costruzione di una grammatica. Su questa riproduzione bisognerà dunque soffermarsi per cogliere sino in fondo la ricerca sulla tecnica, rimandando ad oltre la verifica del mito.

2 - Riproduzione e/o scrittura

Abbiamo visto che con l'invenzione della tecnica audiovisiva « il possibile e non meglio definito "linguaggio dell'azione" ha trovato un mezzo di riproduzione meccanica, *simile alla convenzione della lingua scritta rispetto alla lingua orale* »[19]. La scrittura è dunque un sistema convenzionale di notazione che fissa, riproducendola e rappresentandola, la lingua orale; la tecnica audiovisiva è a sua volta un mezzo di riproduzione che fissa, registrandolo sulla pellicola fotografica in movimento, il linguaggio « orale » della realtà. Per Pasolini lingua scritta e lingua orale sono manifestazioni dello stesso codice, la lingua verbale, e analogamente il cinema e la realtà, momento orale e momento scritto, vanno descritti semiologicamente attraverso il comune riferimento al codice della Realtà. Quest'identità codica tra cinema e realtà porta a un'altra affermazione eterodossa rispetto alla linguistica saussuriana: « Mentre la langue dedotta per astrazione dalle Paroles [sic] è sempre un fatto linguistico, anche se esiste come pura ipotesi e successiva codificazione, *il Cinema dedotto dai vari Films non è più un fatto cinematografico. La langue dei Films (cioè il cinema) è la realtà stessa!* »[20]. In altri termini il patto sociale a cui ogni inquadratura di film rimanda « *non essendo simbolico* » (come la lingua verbale), « *non si distingue dalla realtà* »[21].

L'identità codica tra cinema e realtà è garantita dalla riproduzione, che, pur essendo prodotta da un mezzo meccanico convenzionale, assicura una medesima funzionalità percettiva e semiotica all'oggetto reale e al suo momento scritto nella pellicola. Pasolini non nega le differenze esistenti tra immagine cinematografica e percezione visiva del reale, ma afferma che il trasferimento dell'oggetto dalla realtà alla riproduzione audiovisiva non comporta, sul piano della decodificazione da parte dello spettatore, differenze rilevanti.

[18] *Essere è naturale?*, EE, pag. 217.
[19] *La lingua scritta dell'azione*, EE, pag. 210.
[20] *I segni viventi e i poeti morti*, EE, pag. 257.
[21] *Essere è naturale?*, EE, pag. 246.

Pasolini ha così risposto all'obiezione che questa differenza non fosse poi tanto trascurabile: « La res-nomen nella realtà è proprio lì, fisicamente, mentre la res-nomen nel cinema è *riprodotta*; [...]. Ho sempre detto che il codice della realtà è *analogo* a quello del cinema: e il cinema è un'astrazione, che si concreta, praticamente, nei singoli films, di cui solo ho esperienza e di cui solo so che sono formati da res-nomina, riprodotte, senza odore, senza clima, senza possibilità di essere toccate. Ma queste caratteristiche mi sembrano più tipiche del cinema come "linguaggio d'arte" che del cinema linguaggio tout-court » [22]. Pasolini insiste cioè sul fatto che il Cinema, come Langue, è un'astrazione, comune anche alla televisione, al videotape, a ogni tecnica audiovisiva in genere. Nel passaggio al film, interviene la possibilità di qualificare filmicamente quanto è stato riprodotto con una elaborazione autonoma del materiale percettivo.

Tuttavia resta il fatto che le differenze tra riproduzione e riprodotto, su cui com'è noto si sono impiantate intere teorie estetiche del cinema (Arnheim in particolare) sono per Pasolini irrilevanti al punto tale da non intaccare l'analogia codica tra cinema come tecnica audiovisiva e realtà. Pasolini segue dunque una tendenza che appare in contrasto con quella dei semiologi del cinema che negli ultimi anni si sono occupati dell'iconicità dell'immagine cinematografica [23]. Questi ultimi tendono infatti a risarcire il cinema da ogni sospetto di mera riproduzione, per trovarvi, già al livello dell'analogia tra immagine e realtà, i caratteri codificati della semiosi (codici iconici), Pasolini invece sembra rivendicare alla tecnica audiovisiva la capacità di scrivere la realtà senza trasformare semioticamente l'oggetto riprodotto, ma anzi con una semplice operazione di trasporto dell'oggetto alla sua registrazione. In questo senso la teoria di Pasolini è stata più volte classificata nell'ambito delle teorie « realistiche » del cinema [24].

A questo proposito vanno fatte alcune osservazioni di carattere

[22] *Res sunt nomina*, EE, pag. 265.

[23] Ci riferiamo in particolare, per il cinema, agli studi di Bettetini, e più in generale alla problematica discussione sull'iconismo promossa dal 1972 sulla rivista « VS, Quaderni di Studi semiotici » a tutta la ricerca di Eco ai cui primi studi fa riferimento lo stesso Pasolini.

[24] Cfr. ad esempio Gianfranco Bettetini, « Produzione del senso e messa in scena », Bompiani, Milano 1975: « Le stesse teoriche del cinema rivelano un'eloquente bipolarità nel modo di intendere il rapporto con la realtà e la sua rappresentazione: da una parte, il cinema inteso come rappresentazione del mondo [...] che si autorappresenta nell'immagine; dall'altra il cinema inteso come luogo linguisticamente autonomo, il cui linguaggio non è una mediazione-riflesso di quello degli oggetti, ma un esercizio semantico indipendente dai rapporti di riproduzione degli oggetti stessi ». Nella prospettiva "realistica" insieme a Bazin e Kracauer si allinea Pasolini, « che ripropone gli stessi modelli » dei due teorici precedenti « nella prospettiva di una formalizzazione linguistica » (pag. 182).

generale. Anzitutto Pasolini potrebbe essere considerato vittima dell'illusione realista, soltanto se questa investisse la totalità del linguaggio cinematografico. Il « realismo » linguistico di Pasolini interessa invece soltanto la « langue » audiovisiva, e non intacca la possibilità del film di elaborare una funzionalità semantica autonoma rispetto alla realtà riprodotta. Seguendo Metz che distingue « il prima e il dopo dell'analogia »[25] (per Pasolini si tratterebbe del confine tra cinema e film) si potrebbe qualificare Pasolini « realista » solo al livello linguistico dell'analogia. In questo senso egli non « ripropone » gli stessi modelli di Bazin e di Kracauer nella prospettiva di una formalizzazione linguistica, semplicemente perché affronta il discorso a un livello che non è quello di Bazin e di Kracauer. Per Bazin il discorso è già sempre stilistico ed estetico, per Pasolini è un gradino più in basso, quello della « langue » audiovisiva, della cui ricerca abbiamo seguito le tappe. Infine il primum del discorso, la realtà, è molto diverso per Pasolini rispetto agli altri autori citati, come apparirà più chiaro dall'analisi che ne faremo nell'ultimo capitolo.

La difficoltà di incasellare la teoria pasoliniana è dunque significativa, e dimostra la sua capacità di separare sempre formalmente il discorso linguistico sul cinema da quello estetico, ciò che è ancora più rilevante se si pensa che questa capacità di astrazione si accompagna, al livello delle motivazioni profonde, a una loro contaminazione continua.

Del resto la stessa concezione della riproduzione come lingua scritta potrebbe accennare, anche se Pasolini non ha mai sviluppato la ricerca in questo senso, a una possibile convenzionalità della riproduzione medesima, come se cioè anche per Pasolini l'analogia percettiva tra cinema e realtà fosse il prodotto di codici iconici. Il problema che ha posto Pasolini, con un'insistenza tanto più degna di attenzione quanto più invece trascurata da altri semiologi del cinema, è quello della tecnica iconica audiovisiva, come base strumentale dell'espressione cinematografica. Tecnica audiovisiva che garantisce di gran lunga un'adeguazione dell'immagine all'oggetto, tanto che permane una certa « presenzialità » dell'oggetto nella immagine cinematografica, come anche i teorici della sua convenzionalità sembrano ammettere[26].

Pasolini del resto, come appare chiaramente dalle osservazioni che

[25] Christian Metz, « Essais sur la signification au cinéma », tome II, Editions Klincksieck, Paris, 1972 (in particolare il saggio *Au-delà de l'analogie, l'image*).

[26] Cfr. nel libro precedentemente citato di Bettetini, il saggio *Realtà, realismo, linguaggio e discorso: e poi il neorealismo,* alle pagg. 181-196. Il problema, particolarmente delicato per la quantità di considerazioni che mette in gioco (semiotiche, percettive, tecniche ecc.) sembrerebbe essere quello di stabilire se la "presenza" è qualcosa di interno alla semiosi, da essa prodotta, oppure se occorre darne una concettualizzazione autonoma. La ricerca è aperta.

seguiranno, considera la riproduzione soltanto una delle funzioni del medium, quella basilare senz'altro, ma non l'unica. Se guardiamo infatti lo schema grammaticale che egli ha tratto dalla sua teoria della lingua scritta della realtà, si vedrà come accanto ai modi della riproduzione e della sostantivazione, intervengono i modi della qualificazione filmica, che sono vere e proprie possibilità che ha il mezzo di funzionalizzare semioticamente quanto esso ha riprodotto (il materiale sostantivale), e come tali ricorrono nel « cinema di poesia » come stilemi metalinguistici.
Lo schema grammaticale di Pasolini comprende anche i modi sintattici. E proprio qui, nell'ultima fase della sua ricerca, Pasolini ha apportato mutamenti che migliorano anche la sua definizione per certi versi discutibile della lingua scritta della realtà. Considerando il fatto che il cinema può riprodurre gli oggetti della realtà (i *cinèmi*) ma poi costruisce uno spazio e un tempo autonomi, Pasolini giunge ad affermare che il codice audiovisivo è soltanto uno dei codici della lingua del cinema, e ad esso affianca il codice spazio-temporale. Pasolini anzi distingue tre e non due « modi compresenti di decifrazione cinematografica ». Il primo è « la coscienza dell'analogia col codice fisiopsicologico della realtà » che propriamente garantisce l'identificazione codica totale di cinema e realtà. Ma « la fusione o confusione tra il codice della realtà e il codice del cinema, non è mai totale o totalmente realizzata. Perché? Perché il cinema in concreto non esiste: esiste in concreto il film che sto guardando: e quindi non dimentico mai completamente di essere di fronte a una finzione della realtà, in quanto "riproduzione" [27]. Il secondo modo di decifrazione compresente è la coscienza di un codice audiovisivo. « Con esso abbiamo la coscienza che, appunto, codice della realtà e codice del sistema di segni audiovisivo coincidono e che questa coincidenza è un elemento del codice specifico del cinema » [28]. Infine il terzo modo di decifrazione cinematografica è la coscienza di un codice spazio-temporale. Ora, il primo codice è a livello di « langue », il secondo di « parole », il terzo di metalinguaggio. Ciò significa che la possibilità di costruire spazi e tempi staccati da quelli reali assume un valore predominante nel cinema come « linguaggio d'arte ». La base del codice spazio-temporale è il *ritmema*, « entità anfibia di spazio-tempo » che determina i rapporti spaziali e temporali tra le varie inquadrature e all'interno delle inquadrature stesse. Tra una giunta e l'altra si operano cioè delle inclusioni e delle esclusioni spazio-temporali che creano il ritmo e i rapporti di pieni e di vuoti, in uno spazio-tempo autonomo rispetto alla realtà. Il *rema* è infine il tratto compreso tra una giunta e l'altra in cui si compendiano la successività fisio-psicologica (il *sema*), la successività audiovisiva (*cinéma*) e la successività spazio-temporale (*ritmema*).

[27] *Il rema*, EE, pag. 293.
[28] Ivi, pag. 295.

Se è la tecnica audiovisiva a riprodurre e a scrivere la realtà, è invece l'autore cinematografico a scegliere gli spazi e i tempi del suo film. « E qui i fanatici della letteratura [...] potrebbero trovare un equivalente di quella libertà che essi attribuiscono alla sola parola: nelle *inclusioni* ed *esclusioni* di tempi e di spazi [...] viene risarcito quel tanto di ineluttabilità che "da codice" permane negli oggetti inquadrati; si tratta di una libertà "metonimica" che scatena il "messaggio" nelle intermittenze di tempo e spazio, dalla durata infinitesimale, tra inquadratura e inquadratura »[29]. Qui la lingua scritta della realtà si apre a un altro significato di scrittura: il cinema riconquista le possibilità di spaziatura e di discorso autonomo della letteratura. Nel passaggio dal cinema al film, e ancor più al film metalinguistico, di poesia, la scrittura-registrazione della realtà si apre alla testualità, allo spazio della « scrittura », che frappone fra sé e il reale non più un muro di parole simboliche ma lo stesso materiale sostantivale in quanto elaborato attraverso l'inclusione e l'esclusione spazio-temporale. Riannodando allora le fila del discorso pasoliniano tra cinema, letteratura e semiologia, si può dire che come la mimesi dialettale non era il fine ma lo strumento di un'operazione letteraria, di scrittura e contaminazione stilistica, non era cioè un'operazione realistica, così la riproduzione della realtà compiuta attraverso il cinema diventa nel film un'operazione di scrittura (non più come registrazione) in cui tornano ad agitarsi i fantasmi letterari di Pasolini. Se egli obbedisce a una concezione della lingua scritta come semplice derivazione dalla lingua orale (assimilandole a un rapporto cultura-natura), non significa poi che la sua mimesi dei dialetti non si trasformi in opacità letteraria, dove lo schermo simbolico delle parole scritte giochi il dialetto pur travestendosene. Così la teoria della lingua scritta della realtà, se obbedisce a una tentazione regressiva alla realtà sentita come corpo vivente, non significa poi che l'operazione espressiva attuata attraverso il cinema non ristabilisca al contrario la distanza incolmabile tra il film e la realtà. L'eventuale « realismo » linguistico, di cui secondo alcuni Pasolini sarebbe responsabile nelle sue teorie, non diventa cioè realismo a livello di operazione filmica, anche qui condotta sulla figura della contaminazione e sulla completa rielaborazione del materiale filmato. Scrittura della realtà che conduce a un'altra scrittura, cinema che diventa film.

3 - Cinema e Film

La distinzione tra Cinema e Film viene modellata da Pasolini su quella saussuriana langue/parole: il cinema come astrazione

[29] *Res sunt nomina*, EE, pagg. 265-266.

che funziona da codice rispetto alla concretezza dei film realizzati. Ma sarà apparso chiaro fin dagli accenni che ne abbiamo fatto in precedenza che Pasolini tende a mettere dalla parte del Film non soltanto ciò che riguarda la singolarità del film in quanto realizzazione individuale di un codice, ma anche tutto ciò che ne concerne la funzionalità espressiva ed estetica, riservando al Cinema lo statuto di lingua strumentale comunicativa, in quanto tecnica audiovisiva. La distinzione langue/parole si sovrappone cioè a quelle espressione/comunicazione, linguaggio artistico/lingua strumentale, da cui era partito in *Il « cinema di poesia »*. Le ragioni di questa sovrapposizione stanno nel fatto che non è ben chiaro, in campo cinematografico, come potrebbe articolarsi una distinzione analoga a quella che, in campo letterario, separa la linguistica dalla semiologia della letteratura. Come c'è una semiologia che studia la « langue » audiovisiva come fondamento strumentale del linguaggio cinematografico, così dovrebbe esserci una semiologia del cinema come linguaggio artistico ed espressivo che studia gli ulteriori codici (anch'essi astrazioni come la langue) che ne regolano la funzionalità espressiva, e che, com'è ormai definitivamente acquisito dalle ricerche recenti, sono molteplici e non necessariamente specifici al cinema [30]. Una distinzione di questo genere non è però affatto chiara, proprio perché la lingua del cinema è ancora misteriosa, o non esiste affatto, come rimproverano a Pasolini alcuni semiologi. Pasolini, come abbiamo visto, procede, secondo noi a ragione, qualunque sia il giudizio che poi si voglia dare delle sue teorie sulla lingua scritta della realtà e sulla realtà come linguaggio, all'analisi della tecnica audiovisiva, proprio per chiarire questo problema, nel tentativo di separare i livelli linguistico e stilistico, che nel suo primo saggio cinematografico erano invece ancora ambiguamente sovrapposti (si ricordi l'ipotesi della « grammatica stilistica »). Quando Pasolini parla di studio semiologico del cinema si riferisce generalmente a questo primo livello puramente linguistico e grammaticale, che è la « langue » audiovisiva (con le note ipotesi dello schema grammaticale e della doppia articolazione). La « langue » è dunque il risultato di un procedimento astrattivo che isola nella reale concretezza di tutti i film il momento più tipico e paradigmatico, in cui la riproduzione segue fedelmente l'apparizione del reale, conservando l'illusione del passare del tempo, la durata indefinita, senza interru-

[30] Sull'eterogeneità del linguaggio cinematografico ha insistito particolarmente Garroni, poi ripreso parzialmente da Metz. Garroni è altresì uno dei critici più severi, ma anche più rigorosi, della teoria pasoliniana, alla quale è stata contestata la correttezza di metodo (per quanto riguarda l'ipotesi della doppia articolazione) e l'ipotesi "spiritualistica" della realtà come linguaggio (Cfr: « Progetto di semiotica », Laterza, Bari, 1972, pagg. 62 e 65-66, che riprende critiche espresse fin dal 1966).

zioni, del suo fluire temporale. Tale momento tipico, l'astrazione vera e propria della « langue », in quanto tale mai concretamente realizzata, è per Pasolini l'infinito piano-sequenza che un'ideale macchina da presa può registrare da una certa posizione. L'infinito piano-sequenza è dunque una « soggettiva », ed è in definitiva la realtà stessa come viene percepita dall'uomo, dal momento che la vita è un infinito piano-sequenza che si interrompe soltanto con la morte. Il piano-sequenza, così come il fluire temporale della vita, è perciò sempre al tempo presente.
Che cosa accade nel momento di realizzare un film? Sostanzialmente l'intervento del montaggio. Dall'insieme infinito degli infiniti e ideali piani-sequenza della realtà si trascelgono soltanto alcuni momenti, i più significativi, che, scelti e coordinati tra loro, hanno per effetto di costruire il film come montaggio di pezzi di piani-sequenza concretamente realizzati. Il montaggio non è semplicemente una giustapposizione ma una coordinazione, che abolisce il presente e lo rende passato (anche se la tecnica specifica del cinema, per il suo essere scrittura della realtà, fa sì che tale passato appaia sempre nei modi del presente), l'analisi degli infiniti piani-sequenza diventa sintesi, l'illusione del passare del tempo viene vanificata dalle inclusioni ed esclusioni spazio-temporali che le giunte di montaggio compiono tra un'inquadratura e l'altra.
Finora abbiamo visto un parallelismo totale tra realtà e cinema, e ciò è chiaro, dal momento che il codice del cinema è lo stesso della realtà: anche in questo caso Pasolini non si smentisce. Lo equivalente del montaggio nella realtà è la morte. Ciò che nello infinito piano-sequenza che è la vita costituisce il taglio, l'esclusione dei momenti non significativi, e l'inclusione dei momenti durevoli, ciò che vanifica il presente e lo rende passato, che interrompe l'illusione della durata del tempo e fornisce una sintesi della vita stessa, è la morte. Non solo perché la morte concludendo la vita di un uomo la trasforma in storia, in esempio, in ricordo, in memoria, dove soltanto alcuni dei momenti della sua vita vengono conservati e coordinati tra loro. Ma anche perché la morte, come il montaggio nel film, ha come compito di produrre un effetto di senso. Finché infatti la vita è aperta alla possibilità del futuro, è suscettibile di continui spostamenti e modificazioni, le relazioni dell'uomo col mondo sono sempre aperte a un'incognita, il senso è sospeso. Con la morte la vita si organizza in un testo (il ricordo) e acquista quel senso prima perennemente instabile. Ribaltando sul film lo stesso ragionamento risulta che il montaggio dei pezzi significativi trascelti dagli infiniti piani-sequenza rende anch'esso il presente passato e produce il senso. Piano-sequenza infinito, presente e passato, senso sospeso e montaggio operato dalla morte, con questa teoria Pasolini porta la morte dentro la vita, e quindi dentro il discorso sulla tecnica audiovisiva che ripro-

duce la vita. Non c'è da stupirsi troppo di questa « aberrante » proposta: Pasolini si difende dall'accusa di irrazionalismo dicendo che la sua idea della morte è un'« idea comportamentistica e morale: non guardava al dopo della morte, ma al prima: non all'al di là, ma alla vita. Alla vita intesa dunque come adempimento, come tendenza disperata, incerta e continuamente in cerca di supporti, pretesti e relazioni, verso una sua perfezione espressiva. Credo che sia difficile essere più laici di così »[31].

Ma qui — e come vedremo Pasolini segue frequentemente questo procedimento — gioca su una doppia scacchiera: fa passare attraverso un travestimento accettabile le proprie scandalose proposte, e attraverso questa versione laica si profila l'ossessione della morte come fondamento della sacralità della vita. Ciò che distrugge la illusione naturalistica del presente e rende mitica la realtà non può essere che la morte. Donde la realtà è linguaggio, la vita serve ad esprimersi, anzi è espressione essa stessa, solo per questa estrema « denaturalizzazione » del tempo e della vita compiuta dalla morte. Ogni vero realismo non può essere che mitico, come Pasolini ha sempre ribadito.

Pasolini si è sempre difeso giustamente dall'accusa che la sua concezione del cinema come piano-sequenza infinito fosse naturalistica (tra l'altro indicando nella paura del naturalismo la paura della non naturalezza della realtà propria dell'intellettuale borghese), affermando « che pochi di quelli che discutono con queste mie ricerche » riescono a fare il salto dal cinema al film. « Altro che naturalismo! Fare del cinema è scrivere su della carta che brucia! »[32].

4 - Poeticità del cinema e « cinema di poesia »

La poesia è, insieme alla realtà, la categoria totalizzante dell'universo pasoliniano. Tra di esse non esiste, anzi, opposizione: « si può scrivere o leggere poesia semplicemente vivendo », vivere ed esprimersi sono la stessa cosa. C'è dunque la poesia come categoria totalizzante, che quasi si identifica con la vita, con la fisicità ed enigmaticità dell'apparizione della realtà, e ci sono le tecniche specifiche, attraverso cui piegare alle esigenze espressive le varie lingue comunicative, con un'operazione sostanzialmente metalinguistica. Nel caso del cinema abbiamo visto che la sua « doppia natura », funzionale e irrazionale, comunicativa ed espressiva, convenzionale, fisicamente onirica, narrativa e poetica, suggerisce la possibilità

[31] *I segni viventi e i poeti morti,* EE, pag. 256. Per il discorso precedente cfr. anche *Osservazioni sul piano-sequenza* e *Essere è naturale?*
[32] *Essere è naturale?,* EE, pag. 249.

di definire teoricamente una « lingua della prosa » e una « lingua della poesia ». Se la doppia funzionalità del cinema aveva le sue radici negli archetipi visivi, ora sappiamo che il fondamento comunicativo si deve allargare alla realtà stessa come linguaggio.

Riprendiamo il discorso dove l'avevamo lasciato. Secondo Pasolini la possibile nascita della lingua della poesia, testimoniata dalle ultime tendenze del « nuovo cinema », è legata all'adozione di una forma particolare di discorso libero indiretto cinematografico. in letteratura il discorso libero indiretto è « l'immersione dell'autore nell'animo del suo personaggio; e quindi l'adozione, da parte dell'autore, non solo della psicologia del suo personaggio, ma anche della sua lingua » [33]. Da esso va differenziato il monologo interiore che è « un discorso rivissuto dall'autore in un personaggio che sia almeno idealmente del suo censo, della sua generazione, della sua situazione sociale », e che quindi usa la sua stessa lingua. In questo caso l'operazione del discorso rivissuto non è più linguistica (come nel discorso libero indiretto) ma soltanto stilistica. Secondo Pasolini nel cinema corrisponde al discorso diretto la soggettiva (in cui l'autore cinematografico lascia che sia il suo personaggio a vedere la realtà), e al discorso libero indiretto quella che Pasolini propone di chiamare la « soggettiva libera indiretta ». Tuttavia, ora che conosciamo l'esito della ricerca grammaticale sul cinema, sappiamo che la lingua cinematografica, in quanto riproduzione audiovisiva della realtà, è interdialettale, e sempre uguale a se stessa, internazionale e universale, e quindi manca della possibilità di differenziarsi in lingue, dialetti, gerghi diversi (almeno a livello linguistico; le differenze cominciano a livello stilistico, come già abbiamo visto, nel passaggio dal cinema al film). Si comprende allora l'impossibilità di un vero e proprio discorso libero indiretto cinematografico: se « gli occhi sono uguali in tutto il mondo », la soggettiva libera indiretta, identificandosi nello sguardo del personaggio, non potrà essere un'operazione linguistica, ma soltanto, per la natura stessa del cinema, stilistica.

D'altra parte essa non è un vero e proprio monologo interiore perché manca della « possibilità d'interiorizzazione e d'astrazione che ha la parola ». Pasolini la definisce allora in questo modo: « La caratteristica fondamentale della "soggettiva libera indiretta" è di non essere linguistica ma stilistica. E può dunque essere definita un monologo interiore privo dell'elemento concettuale e filosofico astratto esplicito ».

Pasolini pensa che il sorgere di un insieme di stilemi filmici attribuibili a una comune « lingua della poesia » sia stato reso possibile dall'adozione della « soggettiva libera indiretta ». Il regista, identificando il suo sguardo in quello di un personaggio nevrotico, libera

[33] La citazione, come le altre che seguiranno in questo paragrafo, salvo diversa indicazione, è da *Il « cinema di poesia »*, EE, alle pagg. 179-191.

« le possibilità espressive compresse dalla tradizione narrativa ». Ma, con modalità diverse da autore ad autore, la « soggettiva libera indiretta » è sempre pretestuale: all'autore non interessa cioè la mimesi del personaggio, ma la possibilità che in tal modo gli si presenta di liberare, mascherandola dietro la visione ossessiva che i protagonisti hanno della realtà, la propria ossessione stilistica metalinguistica. Ecco allora che il linguaggio cinematografico non solo si libera dalla sua funzione comunicativa, ma sconvolge gli stilemi della tradizione narrativa, per presentarsi « come linguaggio in se stesso », « stile ».

Le « inquadrature ossessive », « l'alternarsi di obiettivi diversi, un 25 o un 300 sulla stessa faccia, lo sperpero dello zum, coi suoi obiettivi altissimi [...], i controluce continui e fintamente casuali con i loro barbagli in macchina, i movimenti di macchina a mano, le carrellate esasperate, i montaggi sbagliati per ragioni espressive, gli attacchi irritanti, le immobilità interminabili su una stessa immagine », è questo il nuovo codice prosodico del cinema agli inizi degli anni sessanta. Questi "stilemi cinematografici" hanno la caratteristica comune di « far sentire la macchina », cioè il principio opposto al cinema classico narrativo. Adottando lo schema grammaticale di Pasolini, si può dire che in essi il momento della qualificazione filmica e del montaggio connotativo, si fa esasperato a scapito della stessa sostantivazione. Ora, la presenza di due princìpi così opposti (far sentire o non far sentire la macchina) definisce inequivocabilmente « la presenza di due modi diversi di fare cinema, di due diverse lingue cinematografiche ». Alla trasparenza del cinema classico di prosa si contrappone l'operazione metalinguistica del « cinema di poesia », che è dunque « profondamente fondato sull'esercizio di stile come ispirazione, nella maggior parte dei casi, sinceramente poetica: tale da togliere ogni sospetto di mistificazione alla pretestualità dell'uso della "soggettiva libera indiretta" ».

D'altra parte Pasolini non nega la poeticità dei film classici: ma « la loro poesia era altrove che nel linguaggio in quanto tecnica del linguaggio »: la poesia era interna alla narrazione, ai fatti stessi presentati dal racconto, che non venivano violentati da alcuna esasperazione stilistica ma anzi filmati in una trasparenza assoluta attraverso la "lingua della prosa".

Ciò che interessa di questa analisi, che malgrado la notevole capacità di sintesi andrebbe oggi modificata anche per quanto riguarda il nuovo cinema degli anni sessanta, e contestazioni non sono mancate fin da allora [34], è che ripropone in modo esemplare la para-

[34] « Non credo che il cinema moderno sia necessariamente un cinema nel quale si deve sentire la macchina da presa [...]. Non penso che il cinema moderno sia esclusivamente un "cinema di poesia", e il vecchio cinema nient'altro che prosa o racconto. Per me c'è una forma moderna

digmaticità dell'esperienza letteraria e della poesia, nell'accostamento pasoliniano al cinema (senza alcuna connotazione critica a questo procedimento, in sé perfettamente legittimo). A Pasolini non sfugge allora che anche il « cinema di poesia » per la natura sostanzialmente metonimica del cinema già intravista da Barthes, e accettata con qualche osservazione correttiva da lui stesso [35], è sostanzialmente un cinema di poesia narrativa. L'esercizio stilistico metalinguistico, anche quando è spinto all'estremo, si appoggia pur sempre su un tessuto connettivo narrativo. Pasolini anzi polemizza violentemente con l'*underground* americano, che vorrebbe raggiungere la poesia lirica attraverso la deformazione della tecnica: « Quanto a me, io continuo a credere nel cinema che racconta, ossia nella concezione per cui il montaggio trasceglie, dai piani sequenza infiniti che si possono girare, i tratti significativi e valevoli. [...] Parlando di cinema di poesia io intendevo sempre parlare di poesia narrativa. La differenza era di tecnica: anziché la tecnica narrativa del romanzo, di Flaubert o Joyce, la tecnica narrativa della poesia. Ora quello che mi chiedo in seguito agli esperimenti sbagliati dell'avanguardia, è se non sia possibile un cinema di poesia non narrativo; di poesia-poesia, o, come si suol dire, poesia lirica. E' possibile? ».

Anche qui Pasolini prende a modello la letteratura, ma improvvisamente ecco il discorso deviare verso la realtà: « Non è possibile fare del cinema di poesia (ahi, chiamiamola così) lirica semplicemente esasperando la tecnica di poesia narrativa [...]. La cosa che ci si può chiedere è questa. Alle volte la realtà stessa è poetica [...]. Il cogliere simili momenti, riproducendoli, sarebbe la poesia lirica del cinema? » [36].

Su questa conclusione interrogativa Pasolini lascia aperta la risposta, e probabilmente sconcertato il lettore. Chiariamo allora quanto già si accennava all'inizio. E questo chiarimento, attraverso la lunga serie di citazioni che abbiamo fatto, servirà forse a collegare la poesia stessa al discorso sul mito. Parlando della poesia di Pasolini, categoria così polisensa e avvolgente, sarà forse stata produttiva questa serie di confronti tra i suoi travestimenti dalla letteratura, al cinema, alla realtà. Nell'intervista a Stack, Pasolini definisce i due aspetti del problema della poesia al cinema: « Nel mio modo

del cinema di prosa e del cinema-romanzo in cui la poesia è presente ma non voluta apertamente: essa sopraggiunge senza che la si solleciti espressamente » (*L'ancien et le nouveau,* entretien avec Eric Rohmer, in « Cahiers du Cinéma » n. 170, novembre 1965, pag. 33). Sulla divergenza Pasolini-Rohmer cfr. anche Christian Metz « Essais sur la signification au cinéma », tome I cit.: in particolare il saggio *Le cinéma moderne et la narrativité,* e la Nota di Adriano Aprà in « Filmcritica » n. 163, gennaio 1966, pagg. 19-21.

[35] Cfr. *Battute sul cinema,* EE, pagg. 237-238.

[36] *I segni viventi e i poeti morti,* EE, pag. 259.

di vedere, il cinema è sostanzialmente e naturalmente poetico [...] perché è onirico, perché è vicino ai sogni, perché una sequenza cinematografica e una sequenza della memoria o di un sogno — e non soltanto quelle ma anche le cose in se stesse — sono profondamente poetiche [...], perché la fisicità è poetica di per se stessa, perché è un'apparizione, perché è piena di mistero, perché è piena di ambiguità, perché è piena di significato [...]. Quindi il cinema, riproducendo oggetti direttamente in maniera fisica ecc. ecc., è sostanzialmente poetico ».

La natura poetica del cinema, già intravista nel suo radicamento originario nel sogno e nella memoria, ora si amplia per il potere che esso ha di riprodurre la poesia *nella* realtà attraverso la tecnica audiovisiva, come lingua, prima di ogni operazione filmica espressiva. Poi c'è l'altro aspetto del problema, il « cinema di poesia »: non più la poesia nella realtà, la fisicità delle apparizioni del mondo, l'enigmaticità che, come vedremo, è inseparabile dal pragma, ma la poesia nei linguaggi, attuata non più dalla riproduzione del cinema ma dall'operazione stilistica del film: « Dopo questo abbiamo il cinema come fatto storico, come mezzo di comunicazione, il quale anch'esso sta cominciando a differenziarsi in diverse lingue speciali come tutti i mezzi di comunicazione [...]. Il cinema di poesia è il cinema che adotta una particolare tecnica proprio come un poeta adotta una particolare tecnica quando scrive versi [...]. L'equivalente di ciò che lei vede in un testo di poesia, lo può trovare in un testo cinematografico, attraverso gli stilemi, attraverso i movimenti di macchina e il montaggio. Così fare film è essere un poeta » [37].

Ma qual è allora la relazione tra la poeticità immanente alla fisicità stessa della realtà, e la poesia come metalinguaggio ed esercizio di stile, tra poesia del cinema e poesia del film? Per finire questa serie di citazioni, ed aprire gli interrogativi al discorso sul mito (quale posto ha la poesia in esso?) ecco un'ultima affermazione scandalosa: « Come le tecniche audiovisive inducono brutalmente a pensare — ogni poesia è translinguistica. È un'*azione* "deposta" in un sistema di simboli, come in un veicolo, che ridiviene *azione* nel destinatario » [38].

Come si vede da qualunque punto si parta, dalla letteratura, dalla tecnica del cinema, dalla poesia, dal linguaggio, si giunge sempre alla Realtà, a quella fisicità del vivente che è poesia in se stessa, e che il cinema permette di cogliere anche soltanto al livello del Cinema (il piano-sequenza infinito). Seguendo questo processo all'indietro dalle tecniche e dai linguaggi alla realtà, ci occuperemo anche noi del Mito, del punto di fuga, o al contrario di accentramento, di tutti i discorsi finora affrontati.

[37] Oswald Stack, « Pasolini on Pasolini », cit., pagg. 153-154.
[38] *La lingua scritta della realtà*, EE, pag. 203.

1 - La « Semiologia Generale » e il modello mitico

Nella *Fine dell'avanguardia* il discorso sul cinema è connesso più in generale alla polemica culturale e letteraria della metà degli anni sessanta (il saggio è del 1965), ed occupa un posto niente affatto marginale, se è proprio quanto permette la demistificazione dell'atteggiamento avanguardistico che considera la letteratura un universo autosufficiente, un linguaggio che riflette su se stesso, una "scrittura" che non rimanda più a nessuna realtà, a nessuna "lingua orale", di cui si è persa ormai l'origine.

« Mi ci è voluto il cinema per capire una cosa estremamente semplice, ma che nessun letterato sa. Che la realtà si esprime da sola; e che la letteratura non è altro che un mezzo per mettere in condizione la realtà di esprimersi da sola *quando non è fisicamente presente*. Cioè la poesia non è che una evocazione e ciò che conta è la realtà evocata che parla da sola al lettore, come ha parlato da sola all'autore » [1].

Questo particolare "contenutismo", come lo chiama Pasolini, modellato sulla solita linea verticale, per cui i linguaggi traducono o per evocazione (la lingua verbale) o per riproduzione (il cinema) la realtà stessa, è quanto Pasolini oppone al formalismo dell'avanguardia. D'altra parte sappiamo che per Pasolini il dramma di ogni poeta è di non poter raggiungere il mondo che attraverso la mediazione magico-simbolica delle parole; lo schermo della letteratura, sia pure evocando una realtà assente, non perciò ne può compiere la miracolosa integrazione della presenza.

Le tecniche audiovisive, prodotti dell'epoca di "pragmatismo" in cui viviamo, pongono in crisi l'idea umanistica di poesia: la poesia è anch'essa azione, realtà, vita, pragma. L'abbiamo verificato nel capitolo precedente. Il letterato accetta, quasi col piacere dell'autodistruzione, questa conseguenza irreversibile del mondo tecnologico moderno, ma poi ne effettua un capovolgimento. Se « non possiamo sfuggire alla violenza esercitata su di noi da una società che, assumendo la tecnica a sua filosofia, tende a diventare sempre più rigidamente pragmatica, a identificare le parole con le cose e le azioni » [2], d'altra parte sappiamo che la tecnica (nel nostro caso la riproduzione audiovisiva) ci apre alla coscienza della realtà come linguaggio e delle azioni come parole. « Dunque, la lingua del cinema, che è il prodotto di una tecnica giunta a determinare un'epoca umana, appunto perché tecnica, ha forse qualche punto di contatto con l'empirismo dei primitivi? » [3]. Le esigenze pragmatiche del neocapitalismo, divenute eretiche, portano allo scandalo:

[1] *La fine dell'avanguardia*, EE, pag. 141.
[2] *La lingua scritta della realtà*, EE, pag. 203.
[3] *Battute sul cinema*, EE, pag. 239.

dalla tecnica al mito, dai linguaggi alla realtà come linguaggio, dalle parole alle cose come parole, dall'evocazione letteraria alla poesia del pragma, dalla semiologia alla concezione magica che vede la cosa presente nel nome.
Pasolini si affaccia sulla Dopostoria per scorgervi le tracce della Nuova Preistoria, prende atto del trauma dell'esautoramento della parola letteraria e ricostituisce altrove il mito della poesia, ritrova nel presente infernale le tracce incancellabili del passato arcaico e sacro. Il primum di ogni discorso diventa l'azione umana nella realtà, la realtà come linguaggio, il pragma, il vivente, ma l'empirismo di Pasolini, ormai lo sappiamo, è eretico: se prende atto del pragmatismo brutale del mondo contemporaneo, con la sua distruzione della parola come esercizio umanistico di stile, non lo fa certo per assecondare questo pragmatismo. Il pragma di cui Pasolini ci parla non esautora la parola, è anzi ciò che, fondando ogni discorso e la parola stessa, si rivela la sede originaria del senso, la matrice di ogni linguaggio, la vera verbalità, infine.
Per seguire il percorso pasoliniano nel mito di una « semiologia generale » altrove chiamata « filosofia della realtà come linguaggio », si osservino le varie tappe terminologiche attraverso le quali la matrice del senso si traveste: prima « linguaggio dell'azione », definizione traumaticamente pragmatica, che Pasolini evidentemente adotta anche per desiderio di autodistruzione come letterato borghese che da esso si vede escluso, poi linguaggio della Realtà, Pragma, Significando, Codice dei Codici e infine « altra verbalità » (res sunt nomina). Si parte dalla letteratura, si passa al cinema, che ha il compito di scoprire la vera fenomenologia della realtà, di rivelarla per quella matrice di senso che essa è, per giungere al Pragma, che a sua volta si svela infine come « altra verbalità ». Il cerchio si chiude, dall'universo del linguaggio non si esce, il mito della Realtà diventa mito del linguaggio. Il "contenutismo" di Pasolini non è allora "formalismo"? La presenza della realtà assenza radicale? E diventando linguaggio essa stessa, la realtà non sfugge indefinitamente a ogni contatto? Oppure Pasolini si sottrae a questa alternativa unendo insieme Pragma ed Enigma in un'opposizione originaria, mitica e primitiva, e per ciò stesso permanente?
Come già per la discussione sulla tecnica, anche per il mito il discorso resta "aperto": piuttosto che seguirne le varie tappe verificheremo un'ossessione, ma anche i suoi continui spostamenti e le sue improvvise devianze. E non si potrà non ricominciare dal punto in cui la tecnica del cinema, con la sua comparsa nell'iter letterario di Pasolini, ha provocato la spinta che ha portato a questa riflessione sul linguaggio, a quel punto in cui Pasolini accetta che si annodino le fila dei suoi discorsi (filmici, letterari e teorici) in unità: « Ecco, a questo punto si può individuare il rapporto della mia nozione grammaticale del cinema con quella che è, o

almeno io credo essere, la mia filosofia, o il mio modo di vivere: che non mi sembra altro, poi, che un allucinato, infantile e pragmatico amore per la realtà »[4]. La tecnica, investita di quest'amore, ha rivelato il suo potere di riproduzione e confermato il potere di seduzione di quanto ha riprodotto. Ora Pasolini vuole andare avanti, fare la semiologia anche di ciò che da sempre sentiva come sua passione, e che la tecnica del cinema ha chiarito alla coscienza. « Gli stessi procedimenti rivoluzionari che la lingua scritta ha portato rispetto alla lingua parlata, il cinema porterà rispetto alla realtà. Il linguaggio della realtà, fin che era naturale, era fuori dalla nostra coscienza: ora che ci appare "scritto" attraverso il cinema, non può non richiedere una coscienza »[5]. Il cinema modifica addirittura il rapporto dell'uomo con la realtà, « facendo dell'intero vivere un parlare »[6], rivelando il mondo come Rappresentazione, « come chi si veda per la prima volta in uno specchio e si renda conto di essere un'immagine *sempre* e non solo nello specchio »[7].

Se Benjamin assegna al cinema il compito di produrre una « nuova appercezione » del mondo, modificando la concezione tradizionale dell'arte, se McLuhan teorizza i media come strumenti che modificano e "massaggiano" il sensorio collettivo dell'umanità in ogni precisa situazione storica, Pasolini, da posizioni non solo teoriche, ma diremmo esistenziali, diverse (non è forse « l'ultimo grande letterato della tradizione italiana », come è ormai divenuto comodo dire, forse per liberarsi di lui?), assegna anch'egli al cinema la capacità di mutare il nostro rapporto col mondo, di farne il teatro della rappresentazione della realtà con se stessa: ma invece di portare a un futuro inedito il medium di Pasolini tende al passato; più che di una rappresentazione, è di una ierofania (ormai tutta laica) che ci parla.

Scrittura come coscienza della lingua orale, cinema (o meglio tecnica audiovisiva in genere) come coscienza del linguaggio della realtà. Per Pasolini questa coscienza deve trovare sostegno in una scienza adeguata al compito, la « Semiologia Generale ». La volontà di Pasolini "a" essere semiologo non si smentisce, rivela anche qui la sua natura anfibologica, propone un gioco che sa che i suoi interlocutori, ormai poco attenti alle sue proposte, non gradiscono. « I semiologi hanno preso finora come oggetto delle loro ricerche i vari linguaggi (segnici o figurali, simbolici o viventi) che compongono quell'insieme che è poi il "Linguaggio della Realtà"[8]. La « semiologia generale » di Pasolini insegue invece il proprio mito e contemporaneamente cerca di filtrarlo attraverso i tecnici-

[4] Ivi, pag. 233.
[5] Ivi, pag. 239.
[6] *Il codice dei codici*, EE, pag. 288.
[7] *Tabella*, EE, pag. 301.
[8] *I segni viventi e i poeti morti*, EE, pag. 254.

smi che le scienze del linguaggio gli propongono. Ecco allora la posizione dei vari linguaggi *nella* Realtà disporsi in una stratificazione di sistemi, in cui il Linguaggio sottostante è la Realtà stessa, il Codice dei Codici.

« Nella "stratificazione dei sistemi" il sistema sottostante presta se stesso come "materiale" alla doppia "articolazione" del sistema sovrastante » [9] (è il caso del cinema che usa gli oggetti della realtà come unità di seconda articolazione). Ecco che nessun sistema di segni potrebbe comunicare se i suoi segni non trovassero la loro prima codificazione nel Codice dei Codici, giacché il loro compito è soltanto di tradurre. I sistemi sovrastanti (studiati dai semiologi ufficiali) non direbbero che la loro forma silenziosa, se essi non evocassero, riproducessero, mimassero, raffigurassero e quindi traducessero il linguaggio sottostante. Pasolini capovolge scandalosamente la concezione che vede la possibilità di scambio linguistico nel patrimonio comune, socialmente costituito, della lingua. Se è la lingua a permetterci di analizzare la nostra esperienza e di comunicarla, per Pasolini invece essa solo perché evoca può essere moneta di scambio: « ciò che è in comune tra cifratore e decifratore di linguaggi verbali *non è tanto la lingua verbale, quanto il mondo vissuto* » [10].

Il rapporto tra Ur-codice e linguaggi sovrastanti si configura dunque come stratificazione e traduzione. Il linguaggio che fornisce la base per le articolazioni e che viene tradotto è sempre la Realtà. Pasolini chiude il suo libro proprio con la descrizione schematica di tutti i codici, quasi un indice dei capitoli della sempre soltanto sognata « filosofia della realtà ». In essa intervengono alcuni elementi nuovi, che uniscono i fili finora intricati della riflessione pasoliniana, oscillante sempre tra i termini estremi delle sue opposizioni inconciliabili. Il linguaggio dell'azione (finora descritto come l'insieme del linguaggio della presenza fisica, del linguaggio del comportamento e del linguaggio scritto-parlato), si frammenta ora in una scissione tra realtà vissuta e realtà contemplata.

Finora Pasolini non aveva mai distinto chiaramente tra la realtà osservata e la realtà vissuta, tanto che alla sua descrizione del cinema come lingua scritta della realtà si poteva obiettare che il cinema può produrre messaggi soltanto perché "irrealizza" il materiale percettivo e quindi richiede un codice diverso dalla realtà che viene invece vissuta esistenzialmente. Pasolini ora teorizza il momento del distacco della coscienza dalla realtà vissuta, con la separazione dell'Ur-codice o Codice dei Codici o Codice della Realtà Vissuta dal Codice della Realtà Osservata. E' cioè la realtà stessa che viene contemplata e distaccata dal vissuto nel momento del sorgere della coscienza, quando la Realtà si presenta non più come

[9] *Il codice dei codici*, EE, pag. 288.
[10] *Tabella*, EE, pag. 299.

Pragma, da cui è inseparabile l'Enigma, ma come Oggettività. Con tale coscienza dell'oggettività, alla circolarità dello spazio e relatività del tempo (in cui si vive persi nel puro pragma, senza consapevolezza né storia) si sostituisce l'illusione della linearità e successione degli avvenimenti. Illusione su cui non solo si fonda la storia, ma anche tutti i linguaggi sovrastanti, che fanno della linearità uno dei loro princìpi. La frammentazione in Tratti e Segmenti della Realtà, che costituisce la possibilità stessa della comunicazione dei linguaggi, è così prodotta anch'essa dal distacco dell'osservazione oggettiva instaurato dalla Coscienza. Se su questi due codici primari si distaccano poi tutti gli altri, dal Codice della Realtà Immaginata (previsione e ricordo) al Codice della Realtà Rappresentata (finzione scenica) al Codice della Realtà Raffigurata, fino ai Codici della Realtà Fotografata, della Realtà Trasmessa (televisione) e della Realtà Riprodotta, il Codice dei Codici, la Realtà Vissuta, pur essendo il fondamento di tutti (l'Ur-codice) custodisce un messaggio originario per il fatto che in esso non ha ancora fatto la sua comparsa la coscienza. « Per ogni altro codice derivato, la Realtà si presenta come successività e per di più finitezza, mentre per il Codice dei Codici la Realtà è circolarità e illimitatezza »[11]. Con la coscienza sorge la storia, l'illusione, l'inautenticità, nel cui cerchio sono ormai chiusi i linguaggi sovrastanti. Affermazione importante su cui ritorneremo nella conclusione per svelare, quando la realtà avrà mostrato il suo volto, l'altra grande mitologia pasoliniana, la poesia.
In questo « regresso lungo i gradi dell'essere »[12], a cui lo ha portato il cinema, nuova incarnazione delle sue mitologie profonde ed originarie, Pasolini ha così compiuto l'ultimo scandalo semiologico, il più totale, quello che ormai conduce il discorso oltre la semiologia come disciplina per giungere alla semiologia come "filosofia". Il "contenutismo" di Pasolini rivela la sua opposizione non solo alla neoavanguardia, a cui era polemicamente diretto nella citazione posta all'inizio del capitolo, ma anche alla riflessione moderna sul linguaggio.
Se per la linguistica moderna il meccanismo della significazione deve essere descritto in una teoria immanente alla lingua, in cui l'azione (la realtà, l'oggetto esterno, il referente infine) non ha pertinenza, per Pasolini è invece quest'ultima a dare il senso. La poesia stessa, abbiamo visto, che è il momento di massimo distacco dalle esigenze pragmatiche, è anch'essa azione (o almeno Pasolini dice di crederlo).
Sempre nella *Fine dell'Avanguardia*, richiamandosi con una certa libertà a Barthes, Pasolini sostiene che il senso non è rinchiuso nel significato (in quanto codificato linguisticamente) ma invece

[11] Ivi, pag. 301.
[12] Pier Paolo Pasolini, *La poesia dialettale del Novecento*, in « Passione e ideologia », Garzanti, Milano, 1960, pag. 137.

nella realtà, la sua unica sede, giacché compito dei linguaggi è soltanto di evocarlo o tradurlo[13]. Alla linguistica "iuxta sua principia", Pasolini oppone una « Semiologia Generale » che si disperde fuori di sé per cogliere il proprio fondamento non più nei codici formali che essa stessa costruisce (distaccando un oggetto di conoscenza dalla materia, secondo la nota distinzione saussuriana), ma nella materia stessa, nel magma della realtà. O meglio, fuori di sé soltanto se si intende la semiologia nel significato ristretto della ricerca ufficiale; per Pasolini, lo sappiamo, la semiologia è proprio la scienza di questo magma, il vero primum da cui tutto si distacca.

Se i semiologi chiamano linguaggi i sistemi codificati e formali, socialmente costituiti nella comunità dei parlanti o dei loro utenti, Pasolini afferma che il nome di Linguaggio spetta soltanto al loro insieme che compone il corpo del reale. Ecco allora che la proposta di chiamare « umilmente » Significando la Realtà[14] non è che la conseguenza di questo "contenutismo" o referenzialismo totalizzante.

Se i semiologi procedono a una progressiva culturizzazione della natura, scoprendone meccanismi convenzionali di significazione, dove prima si credeva soltanto natura, Pasolini non può che ribadire, con tutta la sua testardaggine e la sua "ingenuità", che tale operazione è possibile soltanto perché tutti questi aspetti non naturali della realtà fanno parte di una Realtà essa stessa globalmente non naturale. La polemica con Umberto Eco è particolarmente significativa in questo senso. Al semiologo che lo rimproverava di « singolare ingenuità semiologica » per il fatto di ricondurre i fenomeni di cultura a fenomeni di natura, Pasolini risponde: « Caro Eco, le cose stanno esattamente al contrario di come tu le interpreti [...] Perché tutte le mie caotiche pagine su questo argomento [...] *tendono a portare la semiologia alla definitiva culturizzazione della natura* ». A questo punto è anzi il dilettante a rivolgere un rimprovero ai suoi critici: « Io vorrei cioè che si andasse fino in fondo. Non vorrei arrestarmi sul ciglio dell'abisso su cui tu ti fermi. Non vorrei cioè che avesse nessun valore nessun dogma: mentre in te restano, inconsapevolmente, consacrati almeno due dogmi: il dogma della semiologia così com'è e il dogma del laicismo »[15].

Dell'orlo dell'abisso già sappiamo: è il punto in cui dai linguaggi integranti si passa al linguaggio primo, ovvero quello che per Eco

[13] *La fine dell'avanguardia*, EE, pagg. 142-143. La frase citata di Barthes afferma che « il senso, per così dire non è racchiuso nel significato. Il rapporto tra significante e significato (cioè il segno) sembra da principio il fondamento stesso di ogni riflessione "semiologica": ma in seguito si è portati ad avere del "senso" una visione molto più ampia... »

[14] *La lingua scritta della realtà*, EE, pagg. 211-212.

[15] *Il codice dei codici*, EE, pagg. 283-284.

è la soglia tra percezione e semiosi; del dogma della semiologia così com'è ormai abbiamo sperimentato che Pasolini s'è liberato da un pezzo o forse non ha mai sofferto. Ma che cos'è il dogma del laicismo rimproverato ad Eco (evidentemente assunto come paradigmatico rappresentante di tutta una scienza)?
Per chiarire questo punto, seguiamo le stesse osservazioni di Eco sulla teoria pasoliniana della Semiologia della Realtà, classificata tra le metafisiche pansemiotiche (in compagnia di Platone, Pseudo Dionigi Aeropagita, Scoto Eriugena, che interpretano la natura come linguaggio divino, o anche di Heidegger, con il suo linguaggio come voce dell'essere). La differenza della concezione di Pasolini rispetto a quelle teofaniche viene così descritta da Eco: « perché si stabilisca una metafisica pansemiotica non è necessario che sopravviva il protagonista divino. Basta che domini un senso dell'unità del tutto, dell'Universo come Corpo che si significa a se stesso » [16].
Pasolini, dilettante semiologo e altrettanto dilettante filosofo, si vede così rubricato in compagnia autorevole, ma il modello culturale che egli sembra prediligere è un altro: la sacralità delle popolazioni contadine, arcaiche. E' lo stesso Pasolini ad aver indicato questa precisa referenza: « La mitizzazione" della natura implica la "mitizzazione" della vita com'era concepita dall'uomo prima dell'era industriale e tecnologica, cioè all'epoca in cui la nostra civiltà si organizzava intorno ai modi di produzione agraria ("l'eterno ritorno": Mircea Eliade) ». Sempre nell'intervista a Duflot, da cui stiamo citando, accennando alla sua concezione ierofanica della natura, Pasolini afferma che « la caratteristica delle civiltà contadine, dunque delle civiltà sacre, è *di non considerare "naturale" la natura*. In questo non ho fatto che riscoprire una cosa già conosciuta » [17].
La sacralità del vivente e la mitizzazione della Realtà sono la referenza culturale della teoria pasoliniana; mentre esiste anche una referenza esistenziale, su cui torneremo. Alla naturalezza dell'essere Pasolini contrappone la sua non naturalezza. « Ma essere è naturale? No, a me non sembra, anzi, a me sembra che sia portentoso, misterioso e, semmai, assolutamente innaturale » [18]. Del resto sappiamo dal capitolo precedente che ciò che interrompe l'illusione dell'infinito piano-sequenza che è la vita, la morte, è anche ciò che trasforma la vita in linguaggio, e quindi il fondamento della sua "sacralità e non naturalezza". « *Solo grazie alla morte la nostra vita ci serve ad esprimerci* » [19]. Che è poi quanto Pasolini affermava in altri termini all'inizio della sua attività cinematografica: « C'è dentro di me l'idea tragica che contraddice sem-

[16] Umberto Eco, « Segno », ISEDI, Milano, 1973, pagg. 95-96.
[17] Jean Duflot, *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, cit., pagg. 64 e 87.
[18] *Essere è naturale?*, EE, pag. 248.
[19] *Osservazioni sul piano-sequenza*, EE, pag. 245.

pre tutto, l'idea della morte. L'unica cosa che dà una vera grandezza all'uomo è il fatto che muoia »[20].
Quando Pasolini si difende dalle critiche di Eco sostenendo che le sue intenzioni sono pienamente in armonia con la scienza semiotica, è allora chiaro che parla di una culturizzazione che non è la sua, se si pensa che un'opposizione costante nella sua opera è tra natura e storia. Tra natura e cultura come le intende Eco, Pasolini pensa a una natura che è realtà sacrale, linguaggio mitico, "fisica gloria" del vivente. Alla storia del mondo borghese contrappone la storia mitica e il tempo sacro delle civiltà contadine. Gli interlocutori parlano due lingue diverse, complice Pasolini che segue il suo solito procedimento di servirsi della modernità per travestire attraverso di essa e in essa ciò che la contraddice.
Pasolini, nel confronto con i semiologi, è ciò che permane del passato: ricordiamo la figura doppia del centauro in Medea. « La presenza dei due centauri significa che la cosa sacra, una volta desacralizzata, non scompare. L'essere sacro resta giustapposto all'essere desacralizzato. Voglio dire che vivendo realizzo un certo numero di superamenti, di desacralizzazioni, di evoluzioni. Ma ciò che ero prima di questi superamenti, di queste desacralizzazioni ed evoluzioni, non è scomparso... »[21].
Se è dunque la regressione al modello mitico che caratterizza la teoria pasoliniana del cinema e della realtà come linguaggio, si chiarisce allora quanto abbiamo detto su Pasolini come « forza del passato » anche come semiologo. Alle istanze moderne della scienza dei segni Pasolini oppone, travestendola al suo stesso interno, l'istanza non scientifica, mitica, come qualcosa di pur sempre ineliminabile dalla stessa concezione scientifica. Non a caso è proprio la dimenticanza del passato che Pasolini rimprovera alla scienza linguistica moderna: « Che io sappia, tutta la linguistica "scientifica", fino allo strutturalismo compreso, col grande De Saussure ecc., nel definire il rapporto tra segno e significato, ha sempre ignorato il momento magico originario; naturalmente la linguistica è scienza, e scienza dell'Ottocento e del primo Novecento — quando ancora vigeva il Razzismo allo stato puro e innocente ecc. — la Grande Europa — la grande borghesia bianca ecc. la magia era tutta di colore »[22].
Per Pasolini l'identificazione magica e miracolosa tra il segno e la cosa indicata permane a fondamento stesso della possibilità di evocazione che ha la lingua, e infine della possibilità di traduzione, che, come abbiamo visto, caratterizza tutti i linguaggi "integranti". Il metalinguaggio della poesia non sarà allora la sacralizzazione della lingua stessa, la lingua come ierofania?
Il dogma del laicismo rimproverato ad Eco è l'oblio del passato

[20] Intervista a Pier Paolo Pasolini, in « Filmcritica » n. 125 (1962).
[21] Jean Duflot, *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, cit. pag. 79.
[22] *Il non verbale come altra verbalità*, EE, pag. 268.

mitico, la visione borghese del mondo che ha sostituito la visione sacra. La religiosità di Pasolini si chiarisce allora come religiosità laica, senza il dogma del laicismo, che riconosce il passato permanere nel presente, nella storia e nella coscienza contemporanea, anche se svincolata da ogni ipoteca divina. Pasolini pronuncia parole "reazionarie"; e non nasconde i pericoli di questa posizione [23]. Ma il suo discorso avviene qui ed ora: se tende al passato, è anche vero che l'universo chiuso della borghesia rimuove quel passato, nel tempo storico dell'inautenticità e del pragmatismo non eretico. Pasolini l'aveva già detto: « E' per l'Istinto di Conservazione che sono comunista! » [24]

2 - Pragma ed enigma

« Il pensiero selvaggio è in noi » cita Pasolini. E abbiamo visto come egli, nella sua discesa alle Madri, adotti un modello riconducibile al pensiero mitico. D'altra parte sappiamo che questa discesa verso la realtà è dominata dalla sua ossessione, dalla scissione esistenziale che ne impedisce la conclusione; giacché il linguaggio pone il suo schermo di parole, o di immagini cinematografiche, tra Pasolini e la realtà, finché quest'ultima finisce per travestirsi anch'essa come linguaggio.
Se abbiamo posto una referenza al pensiero mitico non bisognerà tralasciare quest'altra referenza, che affonda le sue radici nell'esistenza dell'autore, e già sappiamo che la teoria di Pasolini dice molto sul suo autore. D'altra parte essa non è soltanto un suo puro rispecchiamento ed è giusto quindi, più che prenderne a tutti i costi le difese, renderla produttiva inserendola nel campo culturale in cui essa ha sempre perseguito un dibattito. A tale scopo procederemo a un confronto, che metterà in luce sia la diversità della teoria di Pasolini da due correnti importanti della contemporaneità, sia la motivazione esistenziale che ne sta alla base.
Vogliamo cioè chiederci se Pasolini in questa sua regressione al linguaggio primo della realtà segua un modello della presenza oppure dell'assenza [25]. E' Pasolini stesso, con alcune sue affermazioni,

[23] Cfr. tra i tanti luoghi che si potrebbero citare, Jean Duflot, *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, cit., pagg. 87-88: « Mi rendo conto che la nostalgia del sacro idealizzato e che forse non è mai esistito — e infatti il sacro è sempre stato oggetto di una istituzionalizzazione, per esempio all'inizio, attraverso gli sciamani, poi i preti — che tale nostalgia, dicevo, ha qualcosa di sbagliato, di irrazionale, di tradizionalista ».
[24] Pier Paolo Pasolini, *Una disperata vitalità*, in « Poesia in forma di rosa », cit.
[25] Ci riferiamo alla distinzione di due « modelli culturali in conflitto » proposta da Renato Barilli, « Tra presenza e assenza », Bompiani, Milano, 1974.

a giustificare questo confronto: « Non è chi non veda [...] come *la semiologia del linguaggio dell'azione umana* [...] verrebbe a essere la più concreta delle filosofie possibili. E non è chi non veda, in conseguenza, quanto di comune avrebbe una simile filosofia, dovuta a una descrizione semiologica, con la fenomenologia: con il metodo di Husserl, magari lungo la linea esistenzialistica sartriana. Se non è una storia che il soggetto della filosofia fenomenologica "sono io in carne e ossa", cioè sono io che decifro il linguaggio dell'azione umana o della realtà come rappresentazione » [26].

Affermazione esplicita dunque in favore della presenza, con la citazione diretta del suo massimo esponente novecentesco (Husserl e la fenomenologia) e con la rivendicazione della reciproca presenza del « soggetto in carne ed ossa » e della realtà che parla attraverso i suoi linguaggi. Del resto, se consideriamo le osservazioni che sono state fatte sin qui, non mancano altri sintomi decisivi in questo senso: il privilegiamento della lingua orale sulla lingua scritta, che ne sarebbe il mero raddoppiamento, la teoria della riproduzione cinematografica della realtà che rimanda a una concezione semiotica in cui la "rappresentazione" ha il predominio sul "valore" [27], la "presenza" dell'oggetto della realtà nell'immagine cinematografica attraverso la teoria della doppia articolazione, la "sostantivazione" come pietra angolare della grammatica cinematografica, la rivendicazione del carattere primario della realtà per determinare il senso, e via di seguito.

D'altra parte Pasolini parla dell'epoca di pragmatismo (altro termine rivelatore della presenza) con un'ambiguità di fondo: con la coscienza che bisogna prendere atto delle sue conseguenze, tra cui la diffusione dei nuovi media, delle lingue audiovisive, ma con la ricorrente nostalgia della letteratura, dell'umanesimo, dell'esercizio stilistico e poetico autosufficiente. Ma non è solo questa nostalgia, è una regressione che va ben oltre, come abbiamo visto. Ecco allora l'empirismo farsi eretico: nel momento stesso in cui Pasolini risolve la presenza della realtà in linguaggio, e non come ciò verso cui i linguaggi funzionano da mediazione, si fa avanti il modello dell'assenza. Criticando le sue precedenti posizioni (in particolare la terminologia usata per designare la realtà come linguaggio dell'azione) Pasolini scrive: « Ho chiamato il cinema "lingua scritta dell'azione", dando così alla realtà una fisionomia ontologicamente pragmatica; ora [...] la mia intenzione sarebbe quella di depragmatizzare la realtà intesa come insieme di res che si dispongono e si evolvono, eternamente in moto, nel tempo, come

[26] *La lingua scritta della realtà*, EE, pag. 204.

[27] Sul rapporto tra rappresentazione e valore nella scienza semiotica cfr. Gianfranco Bettetini e Francesco Casetti, *La prospettiva semiologica*, in « Bianco e Nero », n. 5/6 (1973), pagg. 84-86.

"azioni" sia pur elementari »[28]. Di qui il rovesciamento del nominalismo, non nomina sunt res, ma res sunt nomina. « La realtà (spiata dal cinema) è un "insieme" la cui struttura è la struttura di un linguaggio »[29]. Invece dell'azione dunque il non verbale come altra verbalità. La discesa verso il reale come fondamento del significato non trova altro che il significato: « in realtà non c'è "significato": *perché anche il significato è un segno* »[30], affermazione che potrebbe essere intesa come una ben moderna teoria della "semiosi illimitata". Ma per Pasolini, che si era mosso col cinema alla disperata ricerca della realtà, per tentare di superare lo « schermo di parole » della letteratura, è un'ammissione inequivocabile, che anche la sua ricerca teorica è giunta di nuovo al punto di partenza. Dalle maglie del linguaggio non si esce: è vero che quanto sempre si traduce è la realtà stessa, ma la sede di questa traduzione è « l'interiorità »; da essa non c'è nulla che si possa cogliere attraverso la mediazione del linguaggio. Il linguaggio non media il rapporto tra soggetto e oggetto, la realtà non è ciò che può essere conosciuto attraverso un discorso significante, è già essa stessa tale discorso. La traduzione è sempre da un linguaggio a un'altro linguaggio. La realtà rischia di perdersi non tanto nella rappresentazione quanto nell'illusione: « Dunque il linguaggio del "Mangiarealtà" è un linguaggio fratello a quello della Realtà/Illusione, sì, illusione, qui e là: che chi parla attraverso quel linguaggio è un Essere che c'è e non ama »[31].

Radicale assenza allora? In realtà il modello proposto rivela qui i suoi limiti di presa su un autore così polisenso. Intanto abbiamo già visto che il modello di Pasolini, almeno all'esplicito livello teorico, non è né di presenza né di assenza, ma piuttosto un modello mitico, che si pone al di là di quest'opposizione, fin quasi a comprenderla. Ma si ridurrebbe la sua produttività poetica se si disconoscesse che qui il legame tra teoria e prassi artistica è evidente: il mito della Realtà non è certo la presenza, è anzi l'indizio di un'assenza mai superata, non di meno rivela una presenza sempre agognata, sempre desiderata: l'impossibilità di varcare « il confine tra l'amore/per la vita e la vita », ritorna puntualmente nel modello teorico della Lingua della Realtà. La teorizzazione voluta e cercata di un modello della presenza (con il conseguente amore per i dialetti, la riflessione sulla mimesi linguistica del discorso libero indiretto, la teoria della « lingua scritta della realtà », la polemica con la neoavanguardia con la rivendicazione di una realtà da evocare come rinnovo dell'impegno, il ripudio della paura del naturalismo come paura della non naturalezza della realtà) non diventa mai presenza, ma riconduce a una realtà che

[28] *Res sunt nomina*, EE, pag. 262.
[29] Ivi.
[30] *Il non verbale come altra verbalità*, EE, pag. 268.
[31] *Res sunt nomina*, EE, pag. 261.

solo nell'interiorità può essere tradotta, ricordata o sognata. La letteratura come schermo simbolico colpisce ogni cosa, la realtà diventa letteratura, ed è possibile leggervi la poesia.
L'anelito alla presenza è però portatore di verità: se la realtà è linguaggio è anche perché il pragma, per Pasolini, è sempre enigma. Inutile ricordare le parole con cui "evoca" la corporalità del reale: "fisica gloria" cosparsa di luce, per essa l'amore di Pasolini ha percorso tutti i linguaggi per evocarne o riprodurne la poesia. E questa è forse una delle chiavi per percorrere questi saggi.
« L'uomo intento alla vita, preso nel giro del puro pragma decifra continuamente il linguaggio della Realtà [...]. Il vivere è dunque un esprimersi attraverso il pragma: e tale espressione non è che un momento del monologo che la realtà fa con se stessa a proposito dell'esistenza ».
Nel Codice della Realtà vissuta il pragma legge il pragma come Enigma, non c'è ancora ombra di coscienza: « Il barbaro [...] nell'identificazione assoluta di pragma e enigma, vive la Realtà come Verità; Verità non solo filosofico-religiosa (quella di tutte le grandi interpretazioni del reale) ma anche scientifica (la circolarità dello spazio e relatività del tempo). Il barbaro non ha bisogno di illusioni per vivere ossia per esprimersi. Ma dal momento in cui comincia a vivere la realtà come contemplazione (fin dal primo barlume di questa) e quindi ne inventa la successività e la spazio-temporalità, egli scopre la storia, cioè l'illusione. Di cui da quel momento avrà sempre bisogno, e fonderà quindi su questo, e solo su questo, l'inautenticità: l'alienazione prima contadina e poi piccolo-borghese ».
Ma l'identificazione di pragma ed enigma non può perdersi. « A qualsiasi livello linguistico, pragma ed enigma sono inseparabili. Il momento estetico normalizza questa identificazione » [32].
Che cos'è allora l'espressione, la poesia, se non il momento in cui attraverso una disperata coscienza si riacquista ciò che era proprio della vita senza consapevolezza, della realtà vissuta? Il ritorno all'autenticità attraverso l'inautenticità, alla Verità attraverso l'illusione, alla Realtà attraverso l'Irrealtà della Storia borghese? O forse non piuttosto l'utopia di questo ritorno?

[32] *Tabella*, EE, pagg. 297, 301, 300.

MARCO VALLORA
ALI' DAGLI OCCHI IMPURI

Come nasce il manierismo nella narrativa di Pasolini

il gusto
del dolce e grande manierismo
che tocca col suo capriccio dolcemente
robusto
le radici della vita vivente: ed è
realismo...

P. P. Pasolini: **La Guinea**

Del manierismo di Pasolini hanno parlato un poco tutti: ma in modo sfuggente e distratto, timido, quasi l'attributo non fosse soddisfacente o sufficientemente significativo. Così troviamo l'aggettivo 'manierista' per lo più avvicinato a concetti limitativi come eleganza, ricercatezza, preziosità (secondo l'equivoca etimologia del termine da 'maniera', come affettazione e cortesia): e questo capita ancora con il recente « L'universo orrendo » di Gian Carlo Ferretti, dove possiamo leggere « gusto manieristico e prezioso » oppure « preziosismo manieristico ». Rivedendo la bibliografia pasoliniana sotto questa prospettiva, si incontrerà più volte il termine, usato in quella stessa accezione; raramente sarà affrontato il problema di un possibile rapporto del poeta con questa categoria transtorica e ricorrente (come ha dimostrato il Curtius). Tanto più che l'attributo vago di 'manierismo' è usato come sinonimo interscambiabile di opulenza stilistica, ricchezza di aggettivazione, estetismo, decadentismo.
Così, ad esempio, si verifica in Franco Fortini (« Menabò », n. 2, 1960) che parlava di « straordinarie qualità 'manieristiche' », ma per alludere subito all'« insaziabile appetito, tipico 'illimitato' dello stile barocco », e allora le analogie erano piuttosto con « certe sculture del Bernini » o certe « decorazioni del floreale ». Anche Alberto Asor Rosa preferisce parlare di « spontaneo barocchismo o alessandrinismo », a proposito della « frequenza altissima dell'aggettivazione », e così anche Vincenzo Mannino, nella monografia di Mursia, parlerà piuttosto di « registro decisamente barocco; quando non gongoresco ».

Pasolini 'barocco' può anche sembrarlo, se ci si limita a definire la ridondante ricchezza della sua aggettivazione: mentre più difficile per lui sembrerebbe un'adesione, anche inconscia, ai dettami di quel gusto; e per noi parlare di 'manierismo' significa invece alludere ad un vero e 'proprio modo di intendere la realtà', un tipo di *Weltanschauung* che può ritrovarsi benissimo nel '900, senza scardinare le tranquille ripartizioni della storiografia del gusto. Quindi più di altri si avvicina a questa ipotesi di lettura il 'ri-

tratto' che Pietro Citati dedicò a Pasolini nel 1959, parlando di manierismo sì come patrimonio di gusto e di citazioni figurative (« sul gusto sfatto che si è dilatato e incupito dai tempi della poesia giovanile, egli fa adesso convergere un gelo e una fissità da allievo del Caravaggio »; oppure: « la violenza sensuale si scioglie in una pasta luminosa ») ma anche come atteggiamento di vita, collegato magari al narcisismo, o — il che è per noi essenziale — all'artificio letterario, al *pastiche* combinatorio (« la ricchezza esuberante, persino limacciosa ed eccessiva, della vitalità che si rivolge da ogni parte, non lascia nulla di intentato, sino al punto da distruggere se stessa, si unisce — nei suoi libri — con un talento di artista superbamente manierista »; e ancora: « questa secrezione sentimentale gli serve come materia pittorica: è l'ingrediente necessario, l'acre pigmento, che può corrodere e dar nuovo sapore alle sue intenzioni di manierista. [...] Solamente l'intenzione a tavolino, il programma deliberato e artificioso hanno del resto permesso al nostro secolo una poesia politica o ideologica »). Ma c'è ancora un minimo bagliore che sembra illuminare e incoraggiare la nostra analisi, ed è in un breve accenno di Michel David, in « La psicoanalisi nella cultura italiana », là dove si legge: « ...'la realtà reale ora non ha poeti' dice Pasolini e quando uno si aspetta che gli venga indicata questa realtà reale, ecco il manierista esclamarsi: 'non mi resta / che fare oggetto della mia poesia la poesia' ». Il che sembra collegare per la prima volta il 'manierismo' di Pasolini alla tensione meta-narrativa, che rende irrequiete le sue pagine.
I richiami di Pasolini al manierismo, del resto, sono molti, anzitutto come repertorio cromatico e figurativo: ne parla spesso nei suoi versi (*La guinea*, ad esempio, o *Poesie Mondane*, ecc.), sprecando colori manieristi e forme sinuose, morbide, allacciate; ne parla nei racconti (*Rital e raton*: « maglietta color aragosta ma stinta dal sole, che rendeva quel rosa più sbiadito, come nei pittori manieristi »); oppure nel 1961, in *Donne di Roma* (dieci storie a commento di 104 fotografie di Sam Waagenaar) dove scrive: « il collo magro e un po' gonfio, araldico, sostiene una testa non grande, ma degna di un manierista del '700 », mentre l'occhio che scruta la misera popolazione denutrita in *L'odore dell'India* sembra sensibile soprattutto alle forme febbricitanti e 'manieriste'.
Ma Pasolini ha parlato anche in senso più tecnico di questo concetto; nell'intervista concessa ad Arbasino nel '63, ammette tra le recenti annessioni di paternità anche quelle « pazze: i Manieristi, il Pontormo ».
La Ricotta, in effetti, racconto e film, è tutta incentrata sulla scena della ricostruzione cinematografica della Deposizione del Pontormo e anche il *Vangelo* risente di queste influenze: « La mescolanza nel testo sacro di violenza mitica e di cultura pratica, quella entro cui Matteo, analfabeta, non poteva non operare, proiet-

tava nella mia immaginazione una doppia serie di mondi figurativi, spesso connessi tra loro: quello fisiologico, brutalmente violento del tempo biblico, come mi era apparso nei viaggi in India, e quello ricostruito dalla cultura figurativa del Rinascimento italiano, da Masaccio ai manieristi neri ».

Ora, a noi interessa proprio questa tensione, questo contrasto di anime e di culture in crisi, contraddizioni mai risolte (e che appunto fa pensare piuttosto alla spasmodica compressione del manierismo che non allo slancio infinito del barocco): tensione tipica della poetica pasoliniana, che ha condotto Fortini a rilevare il processo di sineciosi, Barberi a sottolineare « l'intima struttura d'interno contrasto » e altri ancora a insistere su questa irrisolta dialettica naturale.

Pur senza parlare di manierismo in senso specifico, il primo a rilevare certe caratteristiche per noi fondamentali fu Alberto Arbasino, ne *I nipotini dell'ingegnere* (« Il Verri », febbraio 1960) a partire proprio da quella significativa discendenza gaddiana, che nel tempo andò trascurata da altri esegeti (essenziale invece per motivare il *pastiche* plurilinguistico dell'autore dei « Ragazzi di Vita ») e sottolineando poi soprattutto questi motivi: « il senso del tempo atmosferico — i cieli tempestosi, le nuvole accese, alla Scipione, gli scirocchi, le tramontane, le ventate troppo fredde o troppo calde fuori stagione, sopra il fango degradante delle borgate — e mi basta questa sua intuizione, il dono di questa furiosa pittura d'ambiente, da paesaggista un po' visionario, per apprezzarlo come un piccolo 'maestro del tempo'... ». E ancora: « del resto, una volta scelto questo decadentismo riflessivo e meditato come forma in cui manifestare oggi il suo possibilismo innegabilmente trasformista (come Picasso, come Aldous Huxley...) si vede subito come appaia sfaccettato e pronto alle *nuances* il suo stile descrittivo... ». Ripetizione degli stereotipi (quanto a psicologia dei ragazzi di borgata), plurilinguismo, possibilismo trasformista: sono questi gli attributi rilevanti, che possono aiutare a scavalcare le inutili discussioni di quel periodo sul mimetismo — realista o no — di Pasolini (dibattito in cui sono coinvolti Guglielmi, Baldacci, Barberi, Vittorini e altri). La confusione sembra originarsi dal fatto che i primi racconti (quelli dal '50 al '55) rimangono pressoché sconosciuti, sino alla pubblicazione nel 1963 di *Alì dagli occhi azzurri*, che li raccoglie ed antologizza, insieme a sceneggiature e altri racconti posteriori. Per questo motivo è difficilissimo trovare accenno ai primi racconti (se non nelle più recenti monografie, come quella di Mannino già citata o quella di Tommaso Anzoino per il "Castoro", oppure in alcuni saggi sul cinema del nostro, come quello ermetico di Sergio Arecco o quello intelligente di Sandro Petraglia, quasi come se quest'antologia di sceneggiature dovesse riguardare soltanto i critici cinematografici). Nelle monografie più importanti, per la ragione storiografica che abbiamo

detto, la 'narrativa' di Pasolini sembra invece ridursi tout court ai « Ragazzi di Vita » e a « Una vita violenta ».
Per questo ci è sembrato importante insistere proprio su « Alì », questo momento trascurato della bibliografia pasoliniana, se non altro per approfondire un poco tematiche sostanzialmente inevase; tematiche essenziali, tra l'altro, per comprendere, nel verso giusto, i successivi romanzi romani del '55 e '59. Ed è a questo livello che funzionano le categorie di *pastiche* (che Arbasino ha derivato da Gadda), oppure la nozione di *contaminazione* usata da Citati, o il riferimento meta-narrativo di Michel David. Perché in « Alì », prima che il mimetismo realista dei « Ragazzi », prima del verismo osceno delle borgate, e dell'alito di morte della « Vita violenta », viene alla luce il tormento sperimentale del letterato novecentesco che non riesce più a far narrativa tradizionale (e per fortuna ha abbandonato gli aridi cammini del *Sogno di una cosa*): e allora ammassa appunti, riscrive frammenti, intercala poesie ad aneddoti, variazioni dotte a citazioni in dialetto.
Tra il '53 e il '54 c'è un salto, in effetti: quasi un processo di 'romanizzazione' della scrittura, di progressivo oggettivarsi del linguaggio (documentabile ad esempio in *Mignotta*, del '54) che sfocerà poi nei « Ragazzi di Vita »; ma il tormento manierista e sperimentale a livello di strutture non verrà meno, e lo dimostrano — sempre in « Alì » — altri racconti posteriori, come *Rital e raton*, in particolar modo (1965), che gioca sul non-fatto (« nel 'racconto che non si farà mai' la sua faccia sarà minutamente descritta, o meglio 'resa' ») che alterna parti narrative a divagazioni saggistiche (e citazioni da Roland Barthes); insomma che riflette anche su di sé, in una mai placata ricerca meta-narrativa. Per questo motivo — anche — ci siamo limitati alla raccolta del '63, da un lato perché si tratta davvero di pagine essenziali alla comprensione globale di Pasolini, dall'altra perché qui sembra reperibile l'originaria matrice manierista, una matrice che ovviamente sarà poi documentabile anche altrove, dai film della trilogia al *Vangelo*, da *Teorema* (libro e film) ai rari testi teatrali (« Calderon », « Pilade », « Affabulazione »), dall'*Odore dell'India* sino alla « Divina Mimesis », lasciata coerentemente incompiuta.
Che cosa voglia poi dire 'manierismo' lo scopriremo via via: certo — ripetiamo — non si tratterà soltanto di gusto figurativo, che il coltissimo Pasolini ha pur derivato dai manieristi classici del tardo '400; e nemmeno soltanto della ricerca dotta e alessandrina di quei 'manierismi formali' che Curtius e Hocke hanno documentato, a partire dai classici latini, sino ai lirici irrequieti del '900. Si va delineando, oggi, un tentativo di definizione finalmente esauriente della categoria 'manierismo', distinta da altri momenti che sinora sembravano intrecciarsi, come anti-classicismo, barocchismo, ecc. (e vedi, a questo proposito, il prezioso saggio introduttivo di Amedeo Quondam all'antologia di testi « Sul problema del

manierismo », che consiglia se non altro un uso avvertito e specifico del termine): anche se qui non si vuole ovviamente inscrivere Pasolini in una 'scuola' specifica, sia pure transtorica. E' possibile, piuttosto, usare la nozione di manierismo per illuminare una *Weltanschauung* meta-storica, che quindi può benissimo inserirsi fra le tensioni sperimentali del '900 e tentare soluzioni originali (a questo proposito è diventato utile il saggio di Ludwig Binswanger su « Tre forme di esistenza mancata » che studia certe invarianti manieriste, pur mettendole in relazione con la malattia esistenziale) [1].
Ora, per documentare fedelmente questa tensione sperimentale, la soluzione migliore ci è sembrata quella di seguire diacronicamente il formarsi del primo racconto, *Squarci di notti romane*, costruito con 'superbo talento manierista', quasi una partitura musicale.

Nelle notti di marzo l'acqua del Tevere ancora *non assorbe* la luce delle migliaia di fanali che da Ponte Milvio si sgranano fino a San Paolo: acqua e luci sono divisi da un leggero strato di freddo. In qualche sera, precocemente tiepida, *si intravede quello che sarà* il prossimo accordo tra la corrente e i lungoteveri, nella purezza della primavera.

Esattezza meteorologica, localizzazione geografica, precisazioni temporali: ecco come si apre il primo vero racconto di Pasolini, appena annunciato dall'*exergue* di Sainte-Beuve; un presente narrativo distratto, fermato nell'oggettività ma già denso di premesse romanzesche, che si rovescia immediatamente su di un futuro (« si intravede quello che *sarà* ») altrettanto ricco di promesse e di sviluppi narrativi.

Il paesaggio buio — aria e acqua — punteggiato da luci in interminabili file ricurve, e arabescato dal buio più fitto degli alberi cittadini... e allora, svanito lo strato di freddo, circola tra fiume e fanali un'aria tenuissima, impalpabile, tutta trasformata in odore.

Dalla voce impersonale e ancora anonima che racconta un paesaggio immoto e quasi fermato per sortilegio, si distacca improvvisamente — annunciato da nervosi puntini di sospensione e da un inatteso cambiamento di tempo — uno svolgersi d'impalpabile profumo, che anima finalmente la scena; cioè, praticamente, non si risolve il frequentativo introdotto dal participio passato ('punteggiato') che apriva la proposizione, mentre qualcosa sembra esser capitato, di puntuale, di 'storico', che abbia rimesso in movimento il meraviglioso meccanismo del tempo.

E l'enorme carnaio trafitto dai mille profumi che lo compongono si adagia

[1] Durante la stesura di questo studio è uscito il saggio di Achille Bonito Oliva *L'ideologia del traditore, Arte, maniera Manierismo* che tratta appunto il problema di una possibile *Weltanschauung* 'manierista': ci dispiace quindi di non averne potuto tener conto.

sui lungoteveri come un gas che avveleni inavvertitamente, d'incanto: e tutti, almeno per un istante, sia pure senza saperlo, vorrebbero morire a quel profumo di asfalti lontani (il Pincio, Corso Trieste, la Città Giardino, i quartieri meridionali...), di pattume, di erbe odorose e di pisciatoi.

Nel mondo oggettivo e naturale, s'inserisce così un'ancor anonima ma già fervente presenza umana: « e *tutti* vorrebbero morire »; la città sembra risvegliata, gli oggetti stessi, le rotaie del tram, ad esempio, sembrano voler vivere e comunicare, in un linguaggio tutto umano; « acquistano un'espressività muta, dura, tragicamente nostalgica ».
Si è stabilito ormai un definitivo rapporto (paternalistico e monodirezionale) tra il *Je* narrante che descrive ed il lettore, docile e curioso, che si lascia trasportare sulle spalle della scrittura a conoscere la città, nei suoi punti nevralgici e privilegiati dallo sguardo del racconto (che procede ingordo, per accumulo di particolari descrittivi):

ci sono certi punti in cui (il profumo caldo della notte) si concentra, si coagula, si intrica, puzza e marcisce come un ganglio infiammato.

Il lettore è così richiesto di uno sforzo di collaborazione, perché gli si suggeriscono soltanto alcuni dettagli pittoreschi e veloci, ch'egli deve lasciar fermentare nell'immaginazione e collegare in un paesaggio ricomposto:

Pensate, magari, all'Isola Tiberina illuminata dai riflettori [...] Pensate magari al ST che passa soffice e greve. E alle migliaia di ignoti che dilagano verso il Ghetto, verso Campo dei Fiori.

Ma adesso la scrittura ha deciso di farsi più precisa e solerte, di scendere finalmente dall'irrequieta panoramica a volo d'uccello e di fermarsi direttamente su particolari privilegiati e portati in primo piano (la scrittura si trasforma così in esatto obiettivo cinematografico):

Intorno al pisciatoio [...] c'è il ganglio ancora esteriormente sano, pulito [...] Poi si intravvedono due o tre torsi in posizione d'ozio. Passano le Circolari ma quei torsi, quelle gambe rimangono.

La cine-scrittura ha deciso davvero di soffermarsi — attraverso anche l'evoluzione temporale — su dettagli in sviluppo, nel ganglio ad esempio che viene in luce poco a poco.

(Armando aveva ragione: il Colosseo e il Teatro di Marcello, quattro pietre rotte; illuminati dai riflettori, poi, sono così soli che a guardarli fanno rabbrividire...)

Ecco, è comparso il primo nome proprio dell'intera panoramica (a parte i nomi topografici): e del resto con l'imperfetto (« *aveva* ragione... ») si allude ad una profondità prospettica, ad una temporalità stratificata che si distende a tentacoli dal presente narrativo sin nel futuro e più indietro, in un passato che, si intuisce, dovrà

presto tornare in superficie (e altrimenti che interesse potrebbe avere il giudizio soggettivo di un qualsiasi Arnaldo?). Eppure si avverte presto che la scrittura si è già caricata di una tenera familiarità, nei confronti di questi spettri ancora inespressi: « a *guardarli* fanno rabbrividire »; anche noi siamo entrati, ormai irrimediabilmente, a far parte di questa ancora informata compagnia, e insieme ci muoviamo a scoprire:

> un altro ganglio, tra le venerande macerie del Teatro di Marcello. Nell'ombra del vicoletto (...) compare l'anca steatopigica. E' una donna nata enorme. Che cosa ci sia in lei dell'impudicizia della paragula, Dio solo lo sa: la quarantina è in lei un'età rigogliosa, giusta, richiesta, funzionale.

L'età è quella 'richiesta e funzionale', dal cliente ovviamente: ma per uno strano sortilegio sembra proprio quella richiesta dalla narrazione: si ha, cioè, come l'impressione che la scrittura sia in miracoloso equilibrio con la realtà, quasi esistesse una sotterranea complicità tra il Dio creatore di realtà ed il *je* narrante, che questa realtà coglie, come schiuma appena rappresa: e del resto, nel successivo paragrafo, il borghese con le mocassino nere sembra appunto « appena creato ».

> Questa Roma non del 1950 ma dell'ultimo istante, dell'ultimo vaffanculo gridato dal ragazzo che passa per il lungotevere infebbrato con la camicia bianca già sbottonata — questa Roma così ultima e vicina che solo chi la vive in piena incoscienza è capace di esprimerla... tutti sono impotenti davanti a lei, il papa o Belli redivivo, tutti arrossiscono davanti alla sua bellezza troppo nuda, al modo di dire nato la sera stessa, al mutamento di tono, leggerissimo ma bruciante già d'una nostalgia ossessiva, nel gridare una frase che il dialetto presenta da qualche secolo come impossibilitata a ogni mutamento...

E' dunque questo il rapporto che s'instaura fra la 'realtà dell'ultimo istante' ed il tentativo — ammalato di spasmodica trepidazione — del *je* che 'vorrebbe esprimerla', ricrearla nel laboratorio della scrittura: naturale, poi, a questo livello, l'esasperata attenzione al dialetto come primordiale funzione, formante la realtà di Roma sottoproletaria (e la passione, infine, per l'improvvisa, inaspettata minima variazione del dialetto, che sembrava « impossibilitato ad ogni mutamento »). Ecco, insomma, disegnato un itinerario, dalle prime panoramiche sommarie, ai gangli fervidi di vita promiscua, sino al delinearsi più netto e preciso dei primi personaggi:

> E' domenica. In Piazza Colonna il Giovane Borghese porta a spasso un canelupo... Ma il suo coetaneo sta a vendere viole poco distante [...].

La prostituta con l'anca steatopigica; il borghese con il cappotto sale e pepe; il ragazzo con le violette:

> Dopo le panoramiche grandiose e le carrellate smaglianti, l'obiettivo dovrà insomma decisamente puntare su Trastevere e i suoi felici parlanti.

Non a caso, dunque, l'obiettivo (in una curiosa sostantivazione d'aggettivi e participi verbali, di cui si dirà) scende proprio a 'zoomare' l'immaginosa e *naïve* creatività linguistica dei 'parlanti' trasteverini. Non dimentichiamo nemmeno il curioso procedimento retorico, ch'era seguito alla presentazione della 'parágula funzionale':

Una inaspettata mamma che si offre al suo bambino... Come? tutte le proibizioni e i divieti sono dunque infranti? Sì, sì, la cosa si può fare, ma andiamo con calma, ragazzino mio... se te voi divertì, mamma tua te la dà, se nun voi, embè, è uguale, ce ne stanno tanti de figli... ... de fiji de 'na mignotta...

Guardate come la scrittura, fattasi improvvisamente discorso libero indiretto e resa immediata dai puntini d'interpunzione, scivoli dolcemente dall'iniziale osservazione saggistico-oggettiva al finto stupore (retorico) del possibile lettore, sconvolto all'idea del metaforico incesto, sino ad incarnarsi giù giù — attraverso la trascrizione italianizzata della condiscendenza belliana di lei — nella citazione letterale ed espressiva del dialetto romanesco. Ed ecco, ancora, il dialetto uscire, asciutto come una coltellata, direttamente dalla bocca di Gabbriele, precedentemente disegnato da una scrittura leccata e precisa, che si sofferma a lambire ogni minimo dettaglio:

Pettinato alla ghigo — con una giacchetta che pare di nichel come il bare dove si radunano gli amici — « Conosco queste parti parmo a parmo », dirà Gabbriele [...].

Dopo l'esauriente ritratto fisico, Gabbriele è ormai entrato definitivamente a far parte del gran mare della finzione; e il futuro che connota il suo parlare (« *dirà* G. »), più che ad un artificio tecnico (da sceneggiatura, per intenderci [2]), sembra voler alludere alla completa disponibilità del personaggio di finzione fra le mani dell'Autore-demiurgo, quasi l'annuncio di una recita a venire, già preordinata nel tessuto narrativo (tutto è già pronto nel teatro della scrittura, ed al momento prestabilito il personaggio darà il suo puntuale contributo); non si tratta dunque tanto di azione futura quanto di una realtà che si sta già preordinando nel presente. Ed è proprio il presente, ad offrircelo ora, alla vista:

La domenica splende su di lui [...] Grida ai compagni [...] Gabbriele aveva esclamato .[..]

Eccoci di nuovo in un tempo imperfetto, che dà spessore 'storico' a questa figura di superficie; ed ecco, tra parentesi, una digressione saggistica che, dal consueto spazio a pié pagina, sale nel mezzo della pagina, a fermentare il discorso narrativo:

[2] Cfr. *La sceneggiatura come 'struttura che vuol essere altra struttura'*, 1965, in « Empirismo eretico », Garzanti, 1972.

(Dunque, per lui come per il venditore di viole, vale quel meccanismo che [...])

Del resto, poche pagine prima, la scrittura si era preoccupata di giustificare la scelta dell'aggettivo, « deliziosamente stupide — deliziosamente, se preferite dai giovanetti »; qui invece non fa che accumulare ipotesi, anche se si trattiene dal prevenire il naturale decorso della narrazione:

Come il venditore di viole rimasto ignoto, anche per Gabbriele sì, queste ipotesi possono valere: ha ventun anni, alto e bruno, da naso, loffio, e bello; tutti i dati secondo la regola, tuttavia... be', vedremo.

Nella parentesi aperta dell'anticipazione sospesa e delusa, si distende adesso una pausa della narrazione, introdotta anche questa da un futuro meta-temporale (« ma già stava dipanandosi », nel presente, « il filo che avrebbe stretto Gabbriele e la paragula, in un rapporto professionale »):

L'incontro avverrà in una notte veramente calda: [...] Ma chi stabilirà questi dati, chi sentirà il ribrezzo scontato della prestazione, chi esaminerà come in un vetrino i gangli marciti? chi, insomma, *svolgerà l'inchiesta* onde portare luce sui fatti, o, meglio, portare i fatti alla luce? Gabbriele non sarà solo, quando conoscerà Nadia: presenzierà, infatti, l'interprete, il testimonio, il romanziere. Questo sfiatatoio, questo tubo di scarico, questo apparecchio ricevente e trasmittente attraverso al quale la Roma innominabile trova una via di espressione, conobbe Gabbriele in una notte di febbraio, orrendamente profumata di primavera, mentre passeggiava, col cervello scoperchiato, per Corso Vittorio. Gabbriele gli aveva chiesto, stando in bilico sull'orlo del marciapiede: « Sa ch'or'è pe'ffavore? »

Il naturale sospetto che la scrittura onniscente si porta appresso, mortificando le leggi della verisimiglianza, vien qui originalmente proiettato nel tempo futuro che regge la scena dell'eterno incontro: chi, dunque, potrà documentare il 'rapporto esemplare', se non il narratore-fantasma, che abbiamo conosciuto sin da quell'iniziale e suasivo imperativo, « vedete lì », « pensate, magari », ecc.? Per rispettare le regole del verosimile testuale (ed evitare le desuete trappole del narratore onniscente) il *je* si scopre chiaramente come testimone e partecipe della realtà documentata (ed eccolo lì, anche lui, oggettivo me un personaggio, mentre Gabbriele gli domanda l'ora).
L'interprete, il testimone, il romanziere: gradualità nemmeno troppo casuale: un romanziere che 'stabilisce dati' con apparente obiettività, perché subito ammette la partecipazione emotiva (« sentirà ribrezzo ») pur senza tradire l'originario compito di entomologo distaccato (« esaminerà come in un vetrino »). Più che di comporre una ricostruzione lirica, si tratterà del resto, abbastanza seccamente, di « svolgere un'inchiesta » (per di più trascritto in corsivo).

Ma questa funzionale (perché registra) e ancora astratta 'presenza', che accompagna Gabbriele all'incontro con Nadia, ecco che occhi di lettori: e lo si direbbe, non tanto l'apriori essenziale la vediamo poco a poco solidificarsi e comporsi, dinanzi ai nostri e trascendentale del tessuto narrativo, ma piuttosto il risultato estremo ed ultimo di questo sviluppo mimetico e stratificato, con cui Roma si è presentata sulla pagina: « sfiatatoio » e « tubo di scarico attraverso cui Roma trova una via di espressione ». Da un lato, questo presunto 'chi' sembra la condizione prima per l'esistenza di questa realtà magmatica (« chi stabilirà questi dati? »), dall'altra si prova davvero come l'impressione che la Realtà preesista, quasi un Linguaggio a sé, e che solo in un secondo tempo attraversi il romanziere-testimone, « col cervello scoperchiato », pronto cioè a ricevere sensazioni e a trasmetterle ricomposte sulla pagina. E proprio il cervello scoperchiato del *je* narrante sembra il luogo deputato in cui la 'realtà' si coagula e compone, disponendosi nei sublimi appezzamenti della pagina letteraria. E' dunque la realtà estenuata ed infetta di questa romanità in fermento, purulenta e febbricitante, che produce l'io narrante — quasi fosse un'appendice sensitiva del reale — e non viceversa (fondamentale presupposto di una concezione testuale della scrittura, come avrebbero poi dimostrato, alcuni anni dopo, i teorici di « Tel Quel » e del 'Nouveau Roman').

Il romanziere-testimonio (oggettivato nella scrittura e prodotto dal testo) è, come tale, attraversato da diversi linguaggi che si coagulano in lui, che s'incontrano ed incrociano in una complessa specie di sur-linguaggio comprensivo e reattivo. Adesso, ad esempio, si limita a raccogliere (a farsi attraversare da) alcuni appunti, che servono a delineare velocemente il ritratto di Gabbriele, appena conosciuto sul bilico del marciapiede: « attraverso il testimone risulta: ha viaggiato in un camion mezza Italia. Vive impressioni a Livorno e Bologna. Delusioni in Francia. Divertiti rilievi di lingua e di costume a Genova »; ma presto la narrazione ritrova il tempo tradizionale della descrizione oggettiva (pur tra riferimenti colti ed espressioni dialettali, incastonati nel linguaggio alto):

> Ha un amico del cuore: nati nel 1929 a due giorni di distanza e vissuti sempre insieme [...] i viaggi li hanno fatti insieme ma, se non è una terza inesattezza, con leggera superiorità di Gabbriele: l'Achille, insomma, rispetto al Patroclo, il Niso all'Eurialo. [...] gli piace un frego ballare [...] Le sue due angoscie fissate: la mancanza di grana e, un fatto un po' inatteso: insuccesso con le mine [...]

Dopo aver partecipato lo stupore del testimone e i suoi dubbi (« un'altra probabile buata: diceva di esser... »), la scrittura non fa che richiudere il personaggio in una griglia oggettiva e determi-

nista (vedi « alito *sicuramente* cattivo », ecc.); esiste cioè già una precatalogazione, in cui Gabbriele viene ad inserirsi:

Ma cominciamo ad entrare nel merito. Esistono, come è noto, delle creature sfavorite dalla natura: sono quelle, ad es., come dice dantescamente un verso del Belli, per un caso estremo, che vanno « a cianche larghe e vita sderenata »: il giuggiolone lombardo, il malstampato veneto ecc. Ammassi di carne infelicemente adattata allo scheletro a sua volta scollato, plebeo. Alito sicuramente cattivo. Bocca, magari apparentemente florida, che un po' alla volta rivela una piega stantia, stupida, da broccoli, certo, meglio che da baci: una sicurezza quasi urtante.

Cominciando ad entrare nel merito, poco a poco anche noi riusciamo a penetrare meglio il rapporto dialettico tra Gabbriele e il narratore-testimone, vediamo cioè svolgersi sotto il nostro sguardo il meccanismo della loro reciproca conoscenza. Dopo alcuni tentennamenti retorici (« hanno — no, non la bellezza — ma la floridezza dell'asino ») ecco che lo scrittore procede al suo mandato di 'smascheramento': non si trattava del resto di un'inchiesta? Così, se dapprima vediamo Gabbriele 'ben mascherato', poco a poco il nostro letterato procede allo 'smascheramento' delle sue finzioni:

Si aggiunga poi che a giobbare maggiormente il povero diavolo, che poi l'ha sputtanato, il povero diavolo che se ne andava col cervello scoperchiato [...] Gabbriele [...]

ecco chiaro, dunque, il reciproco rapporto fra mascherato che giobba il povero diavolo (riconosciamo che è il testimone per via del suo cervello scoperchiato) e il povero diavolo giobbato, che si vendica di Gabbriele 'sputtanandolo' con la scrittura, diventando insomma 'il Delatore':

Quando Gabbriele e il Delatore conobbero Nadia, con l'oro c'erano altre due lenze. Arnando, il Delatore lo aveva conosciuto ancor prima di Gabbriele.

Come sempre si procede a salti cronologici, penetrando ogni volta in scaglie temporali rimaste inesplorate: la scrittura avanza per sguardi nervosi, come d'un pittore che colmi progressivamente dei vuoti, e la finzione si costruisce progressivamente, come aggiungendo dei tasselli musivi:

Ora, se ai requisiti già accennati si aggiunge la mossa, come può darsi ch'egli fosse nulla più che [...] Ricordiamo il venditore di viole... l'anonimia... il sesso ridotto a [...] E la passione per le donne? Bè, povero Gabbriele, anche per lui [...] Bisogna entrare nelle zone minate: andiamo a tentoni.

A prescindere da questa programmatica frammentarietà, in effetti una certa soddisfacente superficie sembra ormai essersi delineata, una carta geografica dell'amicizia notturna: Nadia, Arnardo, Gabbriele e il Delatore. E la frase conclusiva che chiude questo para-

grafo, non a caso ritrova un ritmo classico ed esemplare di 'chiusa' lirica: e le diverse temporalità affluite nella loro realistica materialità sembrano riaffondare — appiattite e riassorbite — in questo 'rientrar' magico di cesso, che imprime come l'immobilità muta del fotogramma bloccato, in un sortilegio plebeo:

Il cesso in fondo a Ponte Garibaldi — candido e turchino — inaffiato da un'acqua da ospedale dove le morti avvengano clandestinamente — resta vuoto e tradito, rientra nella Roma legale.

Ma ecco che — racchiuso tra parentesi — si fa vivo di nuovo lo scrupolo meta-narrativo:

(Perché mai proprio il nome di Nadia alla paragula?) Ecco, l'Autore era entrato in Piazza San Salvatore come se entrasse in una Parma rediviva. Una loggia [...]

Il Delatore, dunque, è divenuto l'Autore, paradossalmente, perché si limita ancora a registrare la realtà: ed infatti è proprio la realtà che si incarica di rivelargli perché la paragula abbia questo nome di Nadia. In fondo al breve capitoletto (d'impianto scopertamente proustiano, e che ci riporta alla temporalità interiore di una Parma rediviva) tra figure di personaggi che sembrano immobili (« come in una stampa di Pinelli ») finalmente una voce infantile, « una bambina aveva chiamato 'Nadia' con voce leggermente disperata ». Il tempo della narrazione, dunque, è venuto a coincidere con quello della scrittura: soltanto dopo aver attraversato la pagina scritta, potremo avere una risposta alla domanda che ha aperto il capitoletto.
Ecco adesso la sezione dedicata ad Arnardo, dapprima un veloce ritratto del 'tipo', con accenti freddi e burocratici; quindi due aneddoti, all'imperfetto, per definire la psicologia del ragazzo di borgata: due aneddoti completamente distanti nel tempo, ma resi conseguenti da una metonimia spaziale (e vedremo altrove come volentieri il tempo si spazializza in Pasolini):

Arnardo una sera passava per l'altro marciapiede, ed essi gli fecero la moina: Uuuuuuh. Arnardo si sentì riempire il petto come una caldaia, di sangue e di rabbia. Il cerimoniale dell'ira incominciò lì [...] il primo tempo consisteva nel camminare con le mani in tasca [...] ma essi, dalla feroce spalletta, guardavano [...] Stava nascendo il linciaggio. Gridano: « Passa lui ». Embè — pensava Arnardo — con un torace in rivoluzione, che ca... me frega?

Flash che penetrano le voragini del tempo, mentre il linguaggio segue la nascita della lite e riflette il monologo interiore del personaggio: ed eccoci, grazie ad una citazione diretta in romanesco, nel tempo lineare della narrazione (« passeggiano », probabilmente in compagnia del Delatore):

« Nun so' nnuvole » continuò tranquillo Arnardo. Conforme alle sue incan-

tevoli teorie geologiche, quella era neve che non si poteva scaricare [...] che orientamenti e che topografie stupendamente variopinte, sotto quell'incolore epidermide bruciata dal sole! E a due passi, la civiltà.

È a questo punto che si delineano i primi veri contrasti psicologici tra l'Autore e i suoi personaggi, rapporto di tensione e di differenza, che esploderà poi in modo vistoso nelle pagine di diario, incorporate al racconto. E così l'Autore diventa Villon, in una trasposizione metonimica, che non necessita di ulteriori spiegazioni:

Come avrebbe voluto, Villon, provare per un momento ad andarsene per Roma, possedendo dentro di sé, in tutte le sue cellule, la Geografia del ragazzo. Avrebbe potuto non saper più da che parte si spalanca il Tirreno, quanti anni ci separano dalla morte del Belli — e odiare infine le pietre rotte del Teatro di Marcello.

Insomma il rifiuto della cultura all'interno della cultura stessa, paradossale immedesimazione nell'Altro come festosa rimozione nell'oblio (cfr. pag. 18: « tu sai tutto, io niente »). Ora, se per 'Villon' il tentativo d'immedesimazione con il vitalismo pre-culturale di Arnardo si rivela immediatamente impossibile, più facile sembra all'Autore la trasformazione in Cacarella, in un significativo procedimento di auto-demistificazione:

Arnardo fu visto da Cacarella una sera di falso tepore appunto in fondo a Ponte Garibaldi. Lo seguì con tutto il ridicolo del caso in piena luce.

Segue la brevissima allusione all'incontro, con la citazione del dialogo intercorso, e le prime imbarazzate contrattazioni:

Così Arnardo si accinse a renderlo l'uomo più felice della terra. Naturalmente, data la vocazione, non se ne fece nulla: ci si limitò a cercare l'Espressione. Fu in una pasticceria. Arnardo se ne andò col timbro di ceralacca intatto, con la busta chiusa, col mistero ancora tutto vicino al giorno natale e oltre [...]
La sofferenza del miracoloso rinunciatario, levigato e dorato dalla sua generosità come una statua vivente, era intanto infernale. Giunto a casa incominciò subito a chiarire. Ecco, in corsivo, i chiarimenti: « L'offerta [...] »

Sublimato l'Eros nell'Espressione, in una pasticceria — fra maritozzi e probabili maddalenine — in un evidente processo di abbassamento e *understatement* delle intermittenze proustiane, l'Autore 'chiarisce' in corsivo, secondo mania professionale. Né stupirà l'inserimento a *collage* delle pagine di diario (deliranti di esasperati desideri), proprio perché è questo uno degli artifici stilistici più frequenti in quelle pagine di frammenti e relitti (poesie inserite nel testo, appunti incorporati al racconto, variazioni coesistenti, ecc.). Le pagine di diario si suddividono in quattro sezioni, che riflettono ognuna i diversi momenti psicologici del rapporto: L'Offerta; Post amorem; La Fine; Strascichi; seguendo cioè il

rapporto dialettico e contrapposto delle due psicologie rovesciate e simmetriche (indifferenza vs amore delirante; innamoramento vs disinteresse). [Ed è curioso ricordare che in quegli stessi anni, in « L'Anonimo Lombardo'» (1959) Alberto Arbasino pubblicava *Giorgio contro Luciano*, un racconto giocato proprio su un analogo intreccio di sentimenti divergenti]. In queste righe di diario, che molto devono alla tradizione della prosa poetica, è viva ancora e diretta l'influenza del morbido narcisismo addolorato delle poesie in dialetto friulano (cfr. « La meglio gioventù », « Poesie a Casarsa », ecc.); ma quello che più ci interessa qui, è rilevare come queste pagine siano utilizzate nel contesto del racconto, per condurre avanti — sia pure obliquamente — la trama stessa; infatti, conclusa la citazione in corsivo, ecco che subito torna a coagularsi l'intreccio:

Al corsivo del chiarimento manca un paragrafo che si potrebbe intitolare probabilmente: « No, non era la fine. » Infatti Arnardo si ripresentò al Je, andandolo a cercare a casa sua! Anzi, il Je venne poi a sapere che il ragazzo lo aveva atteso per molte ore, da cinque o sei giorni, nella piazzetta dove il Je abitava... Ma basta: l'amore intanto era concluso e [...]

E' tempo infatti ancora del terzo incontro-intervista, con il Franco questa volta, dal 'passo di lupo'

le due occhiate scoccarono. Il lupo andò a sedersi in una panchina fredda e umida e la pecora gli andò ad accoccolarsi vicina. Dopo un poco Franco chiese: « che, ha quarcosa da dì? » « Non una, ma mille cose... » rispose l'Appassionato.

Altro scivolamento del *je*, che diventa l'Appassionato, mentre la scrittura registra appunto la trepidazione del suo imbarazzato conversare.

Intanto il tempo era passato: in un mese Roma divenne enormemente diversa [...] su quella parete un misterioso ma nitido pezzo di gesso aveva segnato una sera — la sera prima — opera di ragazze? di pischelle? questa singolare iscrizione: Titolo (illegibile) Mauro (cancellato attributo con un segno)/ Franco amore [...] questa scritta spaccò in due Roma. Ecco i principali cambiamenti, ormai entrati nella coscienza, esprimibili: 1) Gabbriele sempre più maccheronico; 2) Franco nero, invasato, perverso [...] 3) Arnaldo: [...]

Trattenuta tra i confini di una temporalità 'esatta', la scrittura ritrova una certa qual oggettività: continua a registrare dati, a trascrivere (le scritte sul muro, ad esempio), a prendere appunti; parallelamente il *je* continua a 'sentire' e a conferire una durata 'bergsoniana' allo scorrere rigido del tempo. Adesso la scrittura sembra montare sulla Circolare Rossa, lasciandosi attrarre passivamente dalle accensioni luminose, da minime scintille liriche, come nella celebre *Passeggiata* di Aldo Palazzeschi da elementari situazioni 'poetiche', alla Sandro Penna.

Dal finestrino della Circolare Rossa si vedevano sfilare le insegne: Moda, ALTA MODA, Barbiere, Tessuti, LIBERATI, La Comense, CALZATURIFICIO, MODA.

La scrittura, ossessionata da questi intermittenti bagliori, sembra quasi perseguitata dall'ansia di giungere infine alla « famosa serata in cui Cacarella, Arnardo, Gabbriele e Franco conobbero Nadia »:

Siamo così giunti, triblando il tempo, alla famosa serata... però, mentre gli amici scendevano gli scalini del vicoletto diuretico, il tempo subì un'ennesima cristallizzazione.

Così il nostro reporter, « che li seguiva scintillante di ironia », non può non registrare queste minime variazioni preziose, ed eccolo infatti aprire due parentesi poetico-riflessive, in cui si ragiona 'proustianamente' sul tempo perduto. Tre capitoletti isolati [1947 (un pomeriggio); 1947 (sera); 1938], sapienti intervalli con raffinati effetti di ritardamento: quasi un voluminoso baratro-parentesi, ripieno di tempo mummificato, trattenuto fra due lembi precisi, cioè quel primo accenno alla Commare Secca di pagina 24 (« la Commare Secca di Strada Giulia arzò er rampino ») e l'esortazione alla stessa, poche pagine dopo (« Ah, aggrappiamoci al rampino della Vecchia, appendiamole con catene di ferro un carico che nemmeno la più potente gru di Roma sarebbe capace di sollevare »). Eppure, anche qui, all'interno della parentesi che sembra aver sospeso ogni progressione temporale — per lasciarci penetrare comodamente nelle stanze della memoria — ecco invece che la durata della narrazione sembra subire delle continue variazioni di profondità (e il *je* si direbbe scomparso, anche se traspare nella febbrile vibrazione degli aggettivi, o si tradisce a causa di interiezioni ed esclamativi):

Fesso d'un Arnardo! Avevi quattordici anni eh? Non ti pare nulla? [...] batte, caro Arnardo, batte. [...] Oh dunque. Ci siamo. Al porto Proust era stato condotto pochi giorni prima da Gabbriele.

Dopo tante digressioni memorialistiche, non stupisce che l'Autore sia divenuto improvvisamente 'Proust'; ed eccolo adesso dietro Monteverde, nel « teatro della Grande Amata », a registrare con minuziosa fedeltà i comportamenti e le reazioni mimiche dei suoi amici, durante l'atteso rapporto con Nadia. Innanzitutto indifferenza con Franco:

Il primo fu il lupo: il suo grembo piatto, lucente e stranamente colmo di purezza, fu manomesso con un gesto incurante; cedette e si aprì come nello spogliatoio d'una piscina, con sbadata elaganza [...] sotto il suo ciuffo di zolfo il viso era una maschera d'inespressiva avidità [...]

Gabbriele, al contrario, incomincia a comunicare pietà (« e François si coprì gli occhi con le mani, per non assistere a quel pasto di tenia »):

Il secondo Sisifo fu Gabbriele: [...] l'incontenibile pietà che suscita un insetto attratto inconsapevolmente dal colore del fiore [...]

Infine ecco Arnardo, che provoca piuttosto una dolce, tenera simpatia:

poi si ebbe il caso di Arnà, già leggermente diverso: ridivenuto bello in quella settimana [...] un tenero bronzo sotto la cannottiera e la camiciola zozza gettata da malandrino, egli si appressò alla donna come se danzasse, capriccioso [...]

e anche la scrittura partecipa di questa capricciosa leggerezza e si fa più duttile, quasi dovesse danzare.
Escluso, di fatto, dal teatro della Grande Amata, Proust-François non può che assolvere il suo uffizio, che è quello di registrare e testimoniare, sensibile, come un sismografo, alle minime variazioni di movimento: ed ecco che poco a poco la protettiva corazza dell'io si dissolve e si riduce ad un puntino mobile e sofferente: (« il soffribile è tutto accumulato in un punto »)

il *Je* vi transita legato al puntino; è così scarnificato che i garzoni e le vecchie gli passano attraverso come fosse uno spirito: in mezzo alle bancarelle rigurgitanti di verde, egli soffre, afono: è la sofferenza di uno svenuto, abitudinaria. Tutti sono felici, meno lui, che ha ricevuto nuovi colpi mortali.

Grumo di sofferenza che segna l'inguaribile diversità, punto-limite in cui l'ossessione narcissica si stravolge in una panica sofferenza della realtà (come bene aveva sottolineato Pietro Citati, nel suo ritratto del 1959: « Si sa bene quali possano essere le conseguenze psicologiche di ogni attitudine narcissica, così completa ed esclusiva; l'amore per sé diventa amore per il tutto: l'assoluta autoadorazione si trasforma nella più assoluta adorazione per il mondo. Cade ogni limite. Invece che distribuito e suddiviso secondo oggetti e volti umani, il mondo diventa un'indeterminata macchia di luce »).
Adesso ecco che il suono d'oboe, che « si dipana come seta », « ricuce il cervello del Je secondo l'usanza dell'ebrea, all'ago d'oro ».

Si rifece giorno. Je si avvicinò al cieco, e questo dentro il suo buio sentì penetrare la dolce domanda settentrionale: « Che cosa ha suonato? »

Per poco l'io del narratore sembra ricomporsi, contrassegnato dalla diversità idiomatica; ma presto è la realtà che torna a riempire l'orizzonte:

poi tornò a alitare il suo respiro umile, forte e puro nel sole del vicolo.

Giunti alla conclusione di questa prima analisi di *Squarci di notti romane*, converrà approfondire un poco il parallelo che si stabilisce

tra lo scivolamento di attributi che connota il *je* narrante del racconto e la scrittura mobile e proteiforme (mimetica ma anche metamorfica) che sembra via via mutare a seconda del contesto e immedesimarsi ogni volta con gli episodi incontrati nel procedere dell'intreccio. Per chi abbia letto « Tre forme di esistenza mancata » di Ludwig Bingswanger, non sarà difficile instaurare un immediato rapporto tra schizofrenia e manierismo: e qui non v'è dubbio che di schizofrenia si deve parlare (per lo meno poetica), d'innanzi al continuo sforzo d'immedesimazione, a quella tensione spasmodica ed irrisolta dell'io fratto e mancante, che s'aggrappa instancabilmente alle altrui esperienze (non importa se degradate o basse) pur di ritrovare una fisionomia qualsiasi; e se ancora ce ne fosse bisogno, basterebbero a dimostrarlo i versi di quegli anni, dalle poesie di Narciso (nella raccolta friulana), a quelle morbide e viscerali de « L'usignolo della Chiesa cattolica ». Ma anche la scrittura si direbbe che attraversi una similare nevrosi (è più che naturale): anche ad una lettura superficiale, infatti, si registra come uno sforzo continuo per raggiungere una meta che si suppone preesista, in un mimetismo esasperato e inarrestabile, che sembra non trovare mai soddisfazione (per questo, come bene ha dimostrato il Barberi Squarotti — in contrasto ad esempio con le tesi di un Baldacci — non ha senso parlare di mimesi naturalista). Perché non una realtà immobile e catalogata, si vuole riprodurre, ma piuttosto lo spirito e l'essenza, il farsi imprendibile e sempre magmatico della Realtà come informale coacervo stratificato di azioni, reazioni, sentimenti e linguaggi; la Vita, insomma (rifacendosi ad un termine necessairamente ambiguo, aperto ai rischi di un vitalismo irrazionalista e decadente, che certo sempre sfiorava Pasolini). E a questo punto, probabilmente, sarebbe da introdurre il paragone con l'inesausta voracità della narrativa di Gadda, di cui diremo.
Per questi motivi, del resto, la scrittura procedeva — come abbiamo visto — 'a tentoni', per accumulo e sovrapposizione, stratificazione nevrotica ed esasperata, in un ingordo processo di avvicinamento sempre deluso.
La scelta del dialetto — probabilmente — può rivelarsi un indice prezioso per determinare la posizione ideologica di Pasolini, che instaura così un paradossale rovesciamento materialista (gramsciano, ma non soltanto) delle concezioni idealiste e crociane:

Abbiamo appena parlato, ma ogni parola creava il mondo (Pag. 19).

Rovesciamento materialista perché qui il linguaggio, anziché esser l'aerea manifestazione dell'Idea, impalpabile trasparire di intuizione ed espressione, si rivela piuttosto un logoro oggetto della realtà, che proviene già masticato e manipolato da mille anonimi possessori, stratificato e paradossalmente meta-storico (« una frase che il dialetto presenta da qualche secolo come impossibilitato ad ogni

mutamento »). Né si può dimenticare uno dei demoni del momento, quello filologico-continiano, che andava distinguendo due tradizioni nella storia della poesia nazionale, quella monolinguistica di origine petrarchesca, « lingua quasi assoluta e astorica, nella sua suprema purezza » e quella dantesca, « plurilinguista, che sale sino al Verga », come incontro-scontro materico di livelli linguistici. Pasolini, venuto da Casarsa, dove veramente il dialetto era una proiezione colta (e 'idealista') del proprio io dissanguato, incontra concretamente la materia linguistica che ferve nelle borgate romane; e ciò non toglie che, pur essendo l'incontro con la realtà sottoproletaria un rapporto effettivo e concreto, non debba valere più la tesi di Barberi che vede nel dialetto di « Ragazzi di vita » ancora una proiezione psicanalitica dell'io del poeta.
Leggiamo, del resto, la versione — sia pure criptica ed ellittica — che Pasolini stesso ci dà di questo trauma linguistico, in *Appunti per un poema popolare* (1950-1951):

Da un barocco ingenuo a un romanico finto-semplice. Ma sarebbero ritornati all'area barocca [altri racconti]; la sostituzione della pietà friulana innocentemente ipocrita, con « l'enormità della mia vita »: di drogato, che vive tra i due sistemi di metafore, quello della degenerazione (ma non totale perdizione interiore) e quello della brutale vitalità esteriore (l'ambiente sottoproletario, ecc.): due pus che si mescolano, con riflessi d'oro. D'altronde il verismo o il naturalismo recuperati nella « tecnica dell'ingenuità romanza », sono la configurazione semplice dell'oggettività: un sogno di naturalismo o verismo.

La realtà 'enorme' e materiale entra cioè finalmente nel piccolo io ipocrita del dolce-ardente usignolo della Chiesa cattolica: classico procedimento di empatia e saturazione. Si realizza cioè qui quel fenomeno che è sintomatico nella cultura di questi ultimi anni (e che è già un indice di possibile manierismo): il linguaggio di chi scrive è attraversato (modificato e determinato) da altri linguaggi, che interagiscono e fermentano. E non soltanto a livello idiomatico, ma anche stilistico, il tessuto narrativo registra questa frizione tra differenti sotto-linguaggi, che proprio in seguito alle loro alchimie determinano il tono del racconto. Pensiamo, ad esempio, per limitarci a questa raccolta di racconti, ai contrasti che si instaurano — soprattutto nei frammenti umoristici — fra il livello basso della storia e quello finto-alto del linguaggio commerciale:

E Romano torna all'ovile. Un ovile però ha il valore pratico di lit. 1.000.000 in contanti, più Lit. 8.000 mensili e si presenta sotto forma di [...]

Tutta la *Storia Burina*, del resto, è costruita lasciando trapelare — dietro l'artificiale e finta immedesimazione del narratore con il livello basso della trama — il sorriso degnato e superiore dell'io borghese che tiene in mano la penna:

Nella faccia religiosa dello zoppo era segnato ormai tutto il prossimo destino: l'alba che va a male, l'arrivo dei carruba, l'arresto o il tentativo di fuga, magari la sparatoria. Ma noi siamo borghesi e quindi abbiamo il senso innato della prudenza, della preoccupazione per la nostra salute [...] La nostra esistenza si svolge come una pagina di prosa: gli strappi e i momenti poetici che sovvertono il diabolico e meschino calcolo della grammatica avvengono a nostra insaputa, e poi magari ci lavoriamo e ricamiamo sopra per anni, ne facciamo dei grandi casi con gli amici. Siamo, anche i più rivoluzionari di noi, conservatori di nascita, e in fondo non dimentichiamo mai quello che la madre innocentemente borghese ci ha insegnato da bambini: il rispetto per un mondo che è nostro, e quindi il senso del risparmio, del dovere, del sapere e soprattutto l'idea che la vita è sicura e lunga. Ma Romano il Burino e Romano il Paino, erano incoscienti come uccelli [...]

La *Storia Burina*, inoltre, è raccontata grazie alle testimonianze scritte (e frammentarie) di un certo Cide Burete, che è un doppio trasparente del Cide Hamete di Cervantes, che raccontava la storia di Don Chisciotte: e non sarà l'ultima volta che Pasolini ricorrerà a questi richiami dotti ed ironici, per far fermentare la scrittura e complicare le prospettive di racconto. L'espediente è quello tipico, tra l'altro, della commedia popolaresca, che usa macheronicamente un linguaggio aulico per trasmettere contenuti bassi (spesso fisiologici e scatologici): e ancora una volta il richiamo immediato è al « Don Chisciotte »:

Basta, seguito dal brigadiere e dalla sua compagnia picciola, di ricordo in ricordo sparì nella notte. Nel millecento c'era un brigadiere, di quelli fini, nato e cresciuto tra zappe, vanghe e gallinari, e fu forse per nostalgia, che smicciò subito il primo segno della prima vacca [...] restò un po' col naso su quel segno, ci pensò su un pochetto e dedusse che dovevano essercene altre [...] come un grande esercito misterioso che si presenti, ai terrorizzati guardiani notturni, sulle montagne, l'alba ammassava le sue forze piene di verginità lungo le colline e, come una puzza meravigliosa portata dal venticello [...]

oppure ecco l'apostofe dotta di una comparsa ne *La Ricotta*, mentre il sole scompare:

Gianduja: Arrivederci Febo!

Ovviamente, poi, anche il relitto umoristico *Giubileo* è costruito tutto giocando sullo scarto forma aulica/contenuto basso, soprattutto mimando il linguaggio concettoso e pedante del professor Giubileo, coinvolto in poco onorevoli faccende erotiche ed escrementizie (e anche qui, rispunta il demone Gadda).

Dunque il colpevole, o diremo la Causa o, meglio ancora e letteralmente, il Motore Immobile, di tutti quei movimenti clandestini nel 23/36 era Giubileo che [...]
Ah domeniche mattine romane! i tosco-umbri rimessi a nuovo, vestiti di

nero come i burini, stanno a prendere il sole — mentre i continuatori della tradizione linguistica fiorentina rendono più 1950 possibile Piazza Ungheria — lingua a parte — imbastarditi prima da incroci piemontesi-terronici, borghesia e nobiltà indi dai più svariati standard — ma per questo non meno tosco-umbri, per il facilone dio della domenica.

Ritornando per un attimo alla duttile mobilità dello stile di Pasolini, si dovrà convenire che per lo più la scrittura si trasferisce nell'occhio del Je che racconta e procede così per continue 'figurazioni figurative'.
Ne « Il romanzo italiano del dopoguerra » Giorgio Pullini ha tentato — a proposito di « Ragazzi di vita » — un paragone con la «scrittura impersonale» di Robbe-Grillet; un paragone che ci sembra forzato e discutibile, proprio perché è difficile trovare altrove un occhio altrettanto sensibilizzato e personale, sempre coinvolto in ogni possibile sinestesia, anche di natura irrazional-decadente. Una scrittura estenuata che odora, che segue i cammini frammentari e mobili dell'immaginazione « le donne che si chiamano dal vicolo fragrante di torsoli: 'C'è Isabella?' 'Se sta' a lavà!' Voce dall'interno: dall'interno color muffa, coi panni della ragazza nuda »; che si trasferisce nel selciato, a farsi masochisticamente calpestare (« un tremito che filtra, come un povero mucchio di veli, le americane e le scarpe dei passanti, il selciato, la corrente del Tevere, le carrozzerie ancora bagnate delle macchine »); una scrittura infine che moltiplica come tentacoli le sue fibrille sensitive:

Le due sconfinate zinne straboccavano sotto il golf rosso come le calze di un cresiastico. Il suo bacino poteva capire almeno tre delle pance di una donna normalmente ingrassata: le chiappe due piumini neri, chiappe per un pomicione polifemico: quando sedeva al cinema [...] le chiappe si spampanavano e si afflosciavano sui bordi delle sedie attigue e la mano morta poteva vagarvi come sulla coda di un pitone. (pag. 23)

E' vero, tuttavia, che l'occhio che scrive si identifica per lo più con l'obiettivo della macchina da presa (e questo è vero soprattutto per il racconto-sceneggiatura de *La Ricotta*, del 1962):

Dall'alto, come visti dai crocefissi, un manipolo di [...] I Padroni, col naso in aria, come visti dalle croci [...]

Ora se questo risulta naturale in un racconto che si fa sceneggiatura (per un film poi effettivamente realizzato) e per di più in anni in cui Pasolini aveva già girato *Accattone*, più curioso è il ricorso a prospettive e termini tecnici cinematografici, in racconti del '50 come *Studi sulla vita del Testaccio* o *Notte sull'Es* (« Panoramica iniziale dall'alto, come in qualche classico del cinema francese, René Clair »). Questa curiosità storiografica, su cui altri hanno sorvolato, interpretandola magari come naturale bisogno di cambiare tecnica espressiva, sentendo venir meno le possibilità della lette-

ratura scritta — anticipando così un discorso che l'autore affronterà soltanto nel 1968 — può tornar utile, invece, per sottolineare questo aspetto « manierista » della scrittura di Pasolini, che sperimenta ogni prospettiva inedita, pur di pervenire ad un'espressività il più possibile completa ed iperdeterminata.

Il movimento di macchina tipico, che da una panoramica generalizzata passa al dettaglio in primo piano, influenza del resto anche il tipo di struttura narrativa, ad esempio in *Ragazzi di vita*, dove l'obiettivo — dopo aver disegnato l'ambiente delle borgate — si soffermerà ad evidenziare alcuni personaggi (e a questo proposito basterebbe studiare il rapporto complesso e dialettico che si instaura tra Rafele — personaggio principale — e ambiente, cioè Trastevere, in *Notte sull'Es*, con anticipazioni ritardamenti appunti e *flash-back*). Nulla di meno realista, probabilmente, di queste prospettive ogni volta mutate, di questi procedimenti preziosi che scoprono volentieri la loro natura di finzione, necessariamente straniante: del resto il ricorso così frequente ad appunti, annotazioni e ragguagli tecnici dà come una dimensione inusitata alla pagina narrativa. Bastano poi i titoli a confermare questa ipotesi di una oggettiva impossibilità ad una narrazione tradizionale: *Studi* sulla vita del Testaccio, *Appunti* per un poema popolare, la Mortaccia (*frammenti*), Giubileo (*relitto* di un romanzo umoristico), ecc.; la stessa, e sottolineata, natura saggistica denuncia insomma il tormento sperimentale, l'irrisolta ricerca.

Non poche volte — annunciato da un funzionale « per esempio » — la scrittura narrativa segue e dipende da quella saggistica, che documenta le invariabili della realtà sottoproletaria e poi esemplifica, narrando:

> C'è però nel romano una certa distanza tra [...] Per esempio: sul Cavalcavia del Portonaccio. L'ora è molto animata [...] proprio in mezzo al calvalcavia [...] (pag. 100)

Il più delle volte, come in *Notte sull'Es*, Pasolini ci presenta una realtà ancora da formare, una *tranche* narrativa non ancora definitivamente delineata:

> La vicenda va dunque dosata sul ritmo di quegli avvenimenti quotidiani [...] benché sia un po' ovvio: farlo perciò nascostamente, in misura tanto più ossessiva quanto più disordinata, naturale, irrilevante. Del resto dare al tempo del racconto il ritmo della spaventosa attesa della « cameretta », sarebbe certo più ovvio ancora. Descriverla? Lasciarla appena abbozzata, nominata? Farla trapelare indirettamente, come cosa ignota al lettore, dai discorsi di A. e degli altri ricoverati? (pag. 78)

Ma, in fondo, si tratta anche qui di un espediente retorico, per portare avanti il racconto: ovviamente Pasolini scopre i sotterranei processi della formazione estetica non tanto perché i suoi dubbi siano oggettivamente irresolubili, ma proprio perché è possibile

così lasciare aperte altre alternative strutturali. Ancora una volta, cioè, si dimostra che la « realtà » da riprodurre non sta immobile e preformata, prima della scrittura che si deve preoccupare soltanto di trascriverla, ma si forma e trasforma all'interno del laboratorio linguistico (e questo è importante da rilevare, soprattutto alla luce di una corretta lettura dei non-ancora realizzati « Ragazzi di vita » e « Una vita violenta »). « Se volessimo identificare in questa lunga e tormentata parabola — si legge sulla copertina di « Alì dagli occhi azzurri » — un punto di partenza e un punto d'arrivo, potremmo dire che i racconti compresi in questo volume partono come racconti 'da farsi' per arrivare con gli ultimi, come 'racconti non fatti' ».

Prendiamo *Il Rio della Grana*, ad esempio, che è un racconto del 1955-1959, soltanto abbozzato, o meglio un elenco paradigmatico di appunti e annotazioni tecniche: ma anche qui si potrebbe credere che Pasolini abbia inaugurata una nuova struttura narrativa, che vive a sé, pur in questo ritmo fratto e scabro, in cui le avvertenze tecniche hanno assunto una paradossale valenza narrativa; così è, del resto, per le sceneggiature, scritte appositamente per essere lette, e dunque ben formate, letterariamente parlando. Inserito all'interno del tessuto narrativo, l'appunto sembra voler riassumere velocemente, avvicinare per sovrapposizione la densità del reale (ad esempio, si riempie con appunti un intervallo temporale trascurato nella sua durata realistica): ma poiché non è ancora chiaro che cosa sia il Reale, a questo livello di analisi, converrà dapprima determinare quale modello di realtà si delinei, agli occhi del lettore, in queste prime pagine di narrativa. E torniamo quindi al primo *Squarci di una notte d'estate* dove — sin dal titolo — la soffocante realtà di borgata ci viene presentata per squarci, sventrata e dissolta: privilegiando, cioè, alcune superfici luminose, che danno alla pagina come fragili effetti di chiaro-scuro, gelidi ed inattesi baluginii che mettono in risalto soltanto alcuni dettagli funzionali. A parte la tradizione colta delle *Notti romane* (dai poeti latini a Pietro Verri) qui è la notte, effettivamente, come realtà meteorologica ed effetto luministico, che viene privilegiata: così come capita del resto con tutta la tradizione della pittura manierista:

> egli protende un poco il capo moro in avanti, con una smorfia tenuissima che corruga la fronte di bronzo, e si porta il cerino, con la sua fiammella limpida come un olio, all'altezza delle labbra, ma molto lontano da esse, sulla punta di quella sigaretta senza peso e puntata in avanti in un candore di sughero, bella, contro il volto percorso da un'ombra di contrarietà e corruccio. (pag. 28)

« Il manierismo — scrive Jacques Bousquet — è lo stile della verità e della contraddizione; così il gusto dell'oscurità è quasi altrettanto forte di quello per una estrema visibilità; la notte eserci-

ta su poeti e sugli artisti manieristi un fascino straordinario [...] mentre il problema dei notturni è quello di illuminare la notte; la soluzione favorita — a causa probabilmente del suo carattere drammatico — è quella dell'incendio ». Analogamente la scrittura di Pasolini procede qui a difficoltà nelle regioni oscurate dalla notte e può inseguire soltanto quei minimi dettagli che si accendono di luce.

Nelle notti di marzo l'acqua del Tevere ancora non assorbe la luce delle migliaia di fanali che da Ponte Milvio si sgranano fino a San Paolo: acqua e luci sono divisi da un leggero strato di freddo.

L'acqua e la luce sono divise da un fragile diaframma di gelo: ma presto anche questo miracoloso equilibrio di cartilagine si corromperà e l'acqua assorbirà la luce in un morbido « accordo » liquido: l'universo tipico di Pasolini è del resto quasi sempre sul punto di corruzione e metamorfosi, sul ciglio estremo della definitiva dissoluzione delle forme. Dapprima un paesaggio immobile, fissato da due participi passati a-temporali (« punteggiato » e « arabescato »); quindi, dopo la sospensione dei puntini, ecco che... motore!, il paesaggio si anima e circola finalmente « un'aria tenuissima, trasformata in odore ».
Di qui in poi, ormai, il racconto non farà che rifrangere e moltiplicare quella che effettivamente può dirsi un'ossessione olfattiva della scrittura, mentre tutt'intorno il paesaggio sembra ritrovare vitalità e movimento, ridestato dal gran soffio animale:

su quelle rotaie dei tram, su quei marciapiedi, su [...], il profumo delle prime notti precocemente primaverili, come un animale ridestato dal caldo, sfoga liberamente i suoi brividi che scoperchiano il cervello. (pagg. 5-6)
Dal Testaccio a Montevedrde, una catasta di rioni, una tettonica impazzita

« Il profumo delle prime notti primaverili » quasi un verso, di cui poco a poco si sviluppino poi, narrativamente, gli elementi metaforici:

e l'enorme carnaio trafitto da mille profumi che lo compongono si adagia sui lungoteveri come un gas che avveleni inavvertitamente, d'incanto: e tutti, almeno per un istante, sia pure senza saperlo, vorrebbero morire a queprofumo di asfalti lontani (il Pincio, Corso Trieste, la Città Giardino), di pattume, di erbe odorose e di pisciatoi. (pag. 5)

Ecco, con l'odore è nata anche la prima sensazione umana, che registra e reagisce, « tutti vorrebbero morire », in una versione colta e lirica del popolaresco odore « che fa' sturbà ». Un odore che riassume una città, che trattiene in sé — stratificati e coesistenti — profumi diversi, che porta inscritta nella sua memoria olfattiva ricordi troppo umani:

gli odori che tentano ad arrendersi al vizio fino magari al sacrificio della vita — il paese dei masochisti, delle zanoidi, degli antenuli e degli impotenti.

Al suo fiabesco passare, tutto sembra divenire umano: « il bianco del sole è di una noia mortale e tutto pervaso di una normalità che deprime; come una leggera febbre di tisico »; anche i « lungoteveri sono febbrili », l'erba « viene divorata da uno smeraldo insano », le rotaie del tram si risvegliano « e acquistano un'espressività muta, dura, tragicamente nostalgica », « S. Pietro è noioso e deserto », il Tevere « va sragionando », mentre « a sinistra il Ghetto si mette a cantare, a gola spiegata ».
Con il destarsi animale di quest'odore corrotto, anche il linguaggio si fa più prezioso e figurato: « si sgranano », « arabescato », « infebbrati », ecc. e comunque si snoda, vibratile e metaforico, a rincorrere il percorso del profumo « precocemente primaverile ». « Il Ponentino — scriverà qualche anno dopo Federico Fellini, all'epoca di *Roma* —. Come nasce questo famoso venticello? Da dove parte? Ecco, mi piacerebbe coglierlo dall'inizio, seguirlo nella sua via verso Roma, riprendere la gente che se lo sente passare addosso [...] ».
Tutta la narrativa di Pasolini è attraversata da questi intensi odori che vivono di una propria sgradevole ed urtante autonomia, che perseguita e confonde; tutto *Giubileo* è costruito giocando sulla sgradevole autonomia del « più belliano degli escrementi », che ha assunto una persecutoria autonomia nei confronti del professore, che se lo porta appresso, rappreso nel fondo dei pantaloni:

a casa si lavò accuratamente, epicureamente, metodicamente: fu un frenetico abbandono al razionale [...] né c'era qualcosa di divino nel fatto che le mani, come quelle di Pilato, lavate e rilavate, dessero l'impressione di non potersi smacchiare mai più, infatti ecco, dietro il candido sapore del palmolive, ecco, dapprima fugace come il lampo, ma intatta, compatta, invincibile, l'Emanazione riguadagnare le poche posizioni perdute e ristabilirsi nel suo perfido equilibrio. (pag. 57)

L'odore ossessivo (dire kafkiano è, indubbiamente, eccessivo) diventa comunque un'entità persecutoria e metafisica, non a caso trovando facili metafore nel mondo animale:

Ma come già nel corpo del palmolive e in quello dell'ossobuco così nel corpo del sonno, un poco alla volta la Cosa riemerse piano piano, come una lumaca che sporge nella pace e nel silenzio il capo. Invano Giubileo premette il naso contro il guanciale. si coprì la testa tra le coltri profumate: ormai nel suo olfatto l'odorino era piantato come un coltello. E nella lunga allucinazione ipnagogica che fu il suo sonno di quella notte, nella bassura del corpo privato di vitalità come la gomma di una bicicletta bucata, quell'odorino fu Dio. (pag. 58)

Ma non è questo, soltanto, l'unico odore che s'anima e prende vita nella prosa di Pasolini:

la puzza di Gas, quell'unica cosa vivente, quell'enorme scorreggia violacea, premeva su ogni cosa: [...] (pag. 50
c'era solo una cosa viva nell'aria [...] (pag. 48)

nell'ondata di odori si avvertiva però, in fondo, schiacciato stretto, lineare, un odore diverso: l'Odore (pag. 24)
S'incamminò [...] seguito, seguito sempre da quel filo, da quella scia, da quella catena d'odore che gli penzolava dietro, che aleggiava al vento, che sfiorava l'asfalto [...] Sul tram era già un baco da seta. Quel, chiamiamolo così, filamento del suo dolore, continuava e continuava a dipanarsi dalle sue narici e lo avvolgeva chiudendolo in un bozzolo disgustoso. (pag. 57)

Le similitudini animali, del resto, funzionano anche ad altro livello:

Ché l'Anno Santo senza volerlo aveva fatto il gioco del Sesso (Questo serpente che striscia come un verme solitario nella pancia di un Giudice, per le strade più rispettabili della città, fregandosene dei semafori e del traffico — gelatinoso e confuso come un profumo — il profumo indecente dell'asfalto toccato dal sole, dei gabinetti, degli stucchi e dei mughetti — ficcando poi d'improvviso la testa nervosa dentro i calzoni di un ragazzo o tra i seni di una bellissima straniera. (pag. 47)

oppure il suono dell'oboe che

dipana la sua seta, morbido, e nel vicolo i cavoli sono cuciti e ricuciti, bucati, filtrati, traforati da quel cuneo di seta, da quell'uccello dalla testa impitrita, di gomma, che scuote le sue penne morbide più del sughero, del profumo dell'aloe o degli oleandri [...] bucando e ribucando il lastrico e le pareti, come il tubare ed il gudulare di un colombo [...[Pag. 33)

o ancora:

Sul pelo della corrente del Tevere — lanciato nel silenzio animale della sua piena [...] (pag. 75)

Altrove, invece, sono degli oggetti inanimati, che sembrano risvegliarsi, comunicare, significare qualcosa:

in mezzo alla normalità della finzione quotidiana, con il traffico che, come un immenso nodo gordiano di cui sia stata mandata a memoria la formula risolutiva — si risolve di momento in momento — sindrome sontuosa, luccicante, borghese e timorata [...] (pag. 6)
i muri, così pieni di dignità ducale, risuonano accaldati e puri delle note « offensive » della canzonetta folle di odiernità. Ne bruciano i marciapiedi, negli angoli in ombra o sotto [...] L'echeggiare di quelle note gonfia e ferisce la notte, la gonfia fino all'infezione, vi si incarna, è la più recente notte della vita. (pag 68)
La città si smorza: le aiuole verde bandiera colano contro le pareti un riflesso da passeggiata domenicale, avvelenato [...] la prospettiva dell'ala dell'ospedale girante a caso [...] (pag. 77)

Gli stessi oggetti, cioè, assumono una loro umana espressività, comunicano in superficie le sotterranee sensazioni del proprio possessore; una giacca, ad esempio, è « bruciante di viziosa quanto inconsapevole eleganza », l'altra a doppio petto, è « indifferente ed oscura »; oppure « ogni elegante straccio era una frase di spre-

gio » ed occorrerà dunque insistere sul « *senso* dei suoi vestiti »; così, anche, c'è « gente che rinfaccia da ogni superficie del corpo una vita famigliare » e « un rossore che fa del viso una triste, silenziosa bandiera ».

« Ecchime, sto a ballà — dice l'espressione di Romanino — che? ve fa rabbia? ma quanto siete micchi ».

Non v'era bisogno dunque della recente scienza prossemica per scoprire che anche il comportamento è una sorta di linguaggio naturale: qui comunque interessa piuttosto sottolineare che per Pasolini ogni minimo elemento sembra dotato di una propria vitalità (se non vogliamo addirittura parlare di animismo); adeguatamente, i sentimenti, piuttosto che fuggire a rimuoversi nell'inconscio, ecco che salgono in superficie, a disegnare le maschere:

colpisce sul pallore del visuccio, su cui l'insopprimibile innocenza, solo quantitativa, patina i pensieri nascosti, il suo ciuffo stupendo, perché nient'altro che umano.
il sottile ombreggiarsi della complicità (mescolata a timore, a una controvoglia che prende i colori del sospetto); come un nuovo gelare del bruno della pelle, un rapprendersi della luce negli occhi cupi di bambino. (pag. 74)

Così, altrove, la pelle diventa « nerastra, spalmata di egoismo e magia isterica », e anche le architetture sembrano formate di carne animale, pronte a reagire a stimoli immediati: le facciate « rosse di scarlattina » si alternano a « piazze unte e scottate », gli « intonaci sono purulenti », le pietre « bollite al sole » come panni, i palazzi « suonano come organi del chiasso della povera gente », Roma insomma è « un ragazzo dall'età di Romano ». (pagg. 76, 74, 71, 26, 144, 135). Gran parte dell'impressione è dovuta al fatto che per lo più quest'universo macerato dal sole sembra in via di definitiva dissoluzione: è raro trovare una scala che non sia « bagnata di pioggia e urina, colante liquidi fangosi » oppure « spalmata di feci »; così le pareti delle palazzine sono « imbevute d'immondizia » (pag. 69), « i muraglioni medievali sono imbevuti di sangue e ammoniaca » (pag. 46):
Ricoprire, riempire: due locuzioni verbali che tornano con frequenza ossessiva in queste pagine: e pare effettivamente che le strutture immobili e morte — « le scatole da scarpe » — della speculazione edilizia romana si riempiano poco a poco di questo viscido liquore in suppurazione:

[...] chi resta nel rione a *riempire* i vicoli della più elegante volgarità vivente. (pag. 65)
[...] e adesso le ultime generazioni, rintanate a *riempire* di clamori più fermi del silenzio questo ventre di vicoletti [...] (pag. 72)
come una cassa vuota tutta la costruzione immensa dell'ospedale risuona di quei rumori convenzionali che sono divenuti gli atti del ricovero di gente che sta per lasciare la vita. (pag. 77)

Oppure ecco la fissa « convulsione della notte » « carica di embrioni luminosi, di effervescenze, di cagli misteriosi », e ancora: « il gas riempiva ogni cosa grasso e avvelenato, blu come la pelle degli annegati, calcando il suo tepore contro il sudore freddo delle tempie »; infine « il Vicolo del Cinque, intenso di umidità, di orgasmo serale » (pagg. 46, 50, 74). Riempito di questo viscido ed infernale vitalismo, la città si solleva, come respirando:

Tutta Via dell'Impero alza l'asfalto nuovo di zecca, contro le prospettive adagiate nello spazio, brune, asciutte, ardenti — come un carnaio di membra adolescenti incorrotte — [...] (pag. 28)
Volarono, a destra e a sinistra, i pezzi di agro pigramente nutriti dall'Aniene, scuri e caldi, ronzanti al sole; volarono le casette costruite a metà, volarono le villette e i vecchi casali. (pag. 107)
La gran facciata del penitenziario si staccò e cominciò lentamente a spostarsi indietro. Gialla, nuda, giganteggiava, retrocedendo, tra i muraglioni nudi anche essi, in fondo a cui cominciò ad emergere l'altra ala, come un enorme scatolone. A destra comparve e restò subito indietro, ruotando [...] Il Penitenzario continuò a rimpicciolirsi e dopo che furono passati [...] (pag. 104)
Intanto ecco venire avanti le prime case brune di San Lorenzo... (pag. 110)
La Via Prenestina [...] era già raccolta come se scorresse in un vecchio Lazio malarico [...] (pag. 101)

Effetti ottici ed illusivi, indubbiamente: ma è curioso che anche i monumenti prendano atteggiamenti umani, Ponte Sisto diventa « normale e distratto », le « espansioni » di San Giovanni sono « maestose ed accorate », gli intonaci di una cattedrale sembrano « sordi per essere troppo imbevuti di fango e sole — ora come intontiti nella notte che sa di sangue raggelato ». (pagg. 65, 91). Ma è soprattutto l'universo meteorologico che sembra subire questa violenta personificazione; il giorno « è disperso in una distrazione profonda come un'estasi », la notte si fa dapprima « impalpabile » e poi « preme d'improvviso la sua superficie incallita [...] sul ponte che rintrona »; oppure « l'indomani è già lì presente » con le sue luci da ufficio, e il sole « significa indifferentemente gioia, dolore o niente » (pagg. 65 e 231).
« A San Sabba c'è un intensificarsi della romanità », « A San Lorenzo la delinquenza ha un sapore trasteverino », « la Roma domenicale di Ponte Garibaldi ferve di gioventù sparpagliata come spazzatura, carta velina, cenci »:

[...] i ragazzi deposti dalla domenica come una schiuma per le strade nuove, non si avvicinano [...] (pag. 10)
la domenica splende su di lui — o splende da lui — [...] (pag. 11)
il cesso in fondo a Ponte Garibaldi — candido e turchino — resta vuoto e tradito, rientra nella Roma legale (pag. 15)
[...] un chiasso d'altro mondo depone lungo i prati e le strade coperte d'erba, alcuni esemplari di quella povera gente, ragazzini incappottati, donne vecchie colpite dal vento della sera. (pag. 144)

Ed eccoci infine alle architetture-stato d'animo, alle murature che partecipano della tensione drammatica del racconto (« i pini mesti di latinità, contro un cielo carbonizzato dalla luna » ad esempio, che partecipano dell'atmosfera *Post Amorem*; oppure i lungoteveri che si sgonfiano, contemporaneamente alla Fine dell'amore):

Le pietre del ponte sapevano che tu non dovevi arrivare. E le spallette del ponte! mai pietra fu più bianca. [...] Roma alla tua decisione di non venire, ridiviene misteriosa. (pag. 20)

Ora, perché sia possibile questo cosmico processo di animismo panico, è necessario che precedentemente si sia verificato un parellelo procedimento di solidificazione delle sensazioni e delle atmosfere, anche le più astratte e impalpabili; come per il mutare di atmosfera, ad esempio, che si produce quasi sempre allo stato solido:

la sera scende sul Testaccio come un temporale [...] (pag. 88)
[...] il tempo precipitò proprio come una soluzione [...] (pag. 23)
il tempo, polverizzato come una naftalina ancora inodora. (pag. 27)

ecc.; analogamente, più volte è sottolineato, con il verbo « discendere », il fisico adagiarsi del buio, come ne *La Ricotta* ad esempio, dove « scende la notte come l'ombra di un temporale »; ed ecco infine l'esempio più eloquente del processo di solidificazione dell'impalpabile:

La vita dei trasteverini è d'improvviso illuminata da quei fuochi come se i riflessi arancioni senza guizzi — un fuoco di stoffa, da orefice — penetrassero non l'aria ma il tempo. (pag. 72)

Il fuoco, dunque, è « di stoffa », la polvere « dura, quasi mentale », il prato è « pieno di aria e di voci », i pavimenti dei cinema sono « segnati dalle pisciate [...] che si radunavano fra le cartine, le cicche, i pezzi di giornale »; e pensiamo poi soprattutto all'irreperibile odore che perseguita Giubileo e si fa cosa, oggetto:

[...] quella scia, quella catena di odore che gli penzolava dietro, che aleggiava al vento, che sfiorava l'asfalto e si allappava ai rami ingemmati degli alberi. (pag. 57)

Il processo più vistoso che adesso si delinea è probabilmente quello della stratificazione che materializza odori e memorie, insieme:

uomo caduto dal cielo, o *composto* da chissà che casi del povero mondo zozzo e cane [...] (pag. 131)
lo zoppo è tutto calato dentro questa vita, ne è infettato fino alle ossa. La sua faccia da ubbriaco ha un ghigno fisso, rossiccio: segnato da sottintesi ormai scarnati, fattisi polvere, fango tra le sue labbra bagnate e pendenti. (pag. 95)
L'odore di tabacco, dei panni non cambiati per mesi (sempre gli stessi calzoni, induriti, incalliti; che hanno preso le forme del ginocchio, del grembo,

dove sono consunti, biancastri; c'è in essi del calore, e nello stesso tempo della freddezza), l'odore, acuto e infetto, delle lenzuola, delle pareti, degli stracci della casa di uno dei lotti della borgata, ecc. formano il sapore anche di un corpo giovane. Negli anziani questo sapore si è incancrenito, mescolandosi a quello del vino; duro, screpolato, calloso, è come una corazza fusa col corpo, un tessuto che ha affondato nella carne le sue radici, succhiandola e indurendola tutta, alterando la voce con delle raucedini grasse, bruciate. Per anni, in una esperienza che rende sempre più sventati e ignoranti, nei polmoni non entra che l'aria secca delle borgate, i filamenti della sporcizia spalmata da per tutto, e il fumo della cicca della Nazionale, spenta e riaccesa tre o quattro volte, puzzolente di tabacco freddo e bagnato di saliva. (pagg. 94-95)

La sporcizia, soprattutto, depositata nel tempo, ritrova una sua originaria solidità:

[...] il luridume si era depositato in scaglie longitudinali e mimetizzate nel buio [...] (pag. 47)
non una delle infinite e orrende cartilagini di sporcizia si era dissolta al presumibile vento dell'alba [...] (pag. 50)
infatti le più trasteverine delle pisciate e il più belliano degli escrementi avevano spalmato quei pavimenti di un odore ormai irrevocabile. (pag. 55)

Parallelamente anche la stessa natura sembra reificarsi, trasformarsi; ci sono « pezzetti di cielo », lune che carbonizzano, cieli di cartavelina; « una luna secca come un piattello di metallo riflette da un cielo di campagna lamine filiformi che si allappano agli spigoli dentati, alle pareti »:

[...] nell'aria avvizzita su cui è passata una mano bluastra di notte, di Roma notturna, coi suoi chiarori quasi medicinali... (pag. 73)
nel cielo si sta incollando, strana, stanca la prima luce del giorno [...] (pag. 233)
[...] in quel chiarore spugnoso, appiccicato all'aria umida (pag. 247)

Anche studiando stilisticamente l'uso costante dell'aggettivo sostantivato e di altre invarianti retoriche, ci si accorge ch'è molto frequente in queste pagine il processo di sostantivazione, evidente talvolta anche all'interno della stessa testualità:

l'informe, festiva, sanguinaria psicologia prende forme visive si coagula nei suoi equivalenti poetici, nelle immagini. (pag. 73)
l'attesa del cliente sale negli occhi come una bolla d'acqua (pag. 7)
la ressa dell'ora sparsa sui sedili, in istintiva difesa, arrossata e gonfiata dal sonno, ciondolante, scostante. (pag. 66)
i ragazzini, tra gli spiragli della festa [...] (pag. 67)
« E tu? » mi chiese, sistemandosi col suo fresco odore di fango sul ferro della bicicletta [...] (pag. 102)
il Forte di Pietralata, brucilante dei fez rossi dei bersaglieri con una tromba in mezzo al cortile, che suonava il rancio. (pag. 109)
la vita che si svolgeva lì, in una crosta di polvere e sporcizia (pag. 126)
un mazzo di solitudine (pag. 39)

solitudine concava o convessa, o insomma qualcosa di attinente alla geometria o alla scenotecnica (pag. 46
sonorità afona, da voragine concentrata in uno scrigno (pag. 46)
Je si avvicinò al cieco e questo, dentro il suo buio sentì penetrare la dolce domanda settentrionale (pag. 33)
li strilli de l'ucciso so' farfalle che sbattono sur core der pischello, [...] l'occhi der morente so' cammelli [...] (pag. 40)

Il processo di cosificazione è evidente ad esempio in questo procedimento retorico:

[...] con le ginocchia puntate sullo schienaletto davanti e la pancia messa in mostra e offerta a tutti i venti. I venti del cesso, la cui porticella si apriva e chiudeva in continuazione [...] (pag. 130)

Ancora una volta sensazioni reificate e astratti cosificati:

due nere correnti avverse, sontuose di brillantina [...] (pag. 11)
cattiva per il nuovo dolore come per un raffreddore (pag. 140)
intanto R. sta finendo di raccogliere e ammucchiare libidine (cioè le monetine, gettate per dispregio, in un piccolo capolavoro di tappezzeria). (pag. 227)
irritazione lanosa dell'adolescenza (pag. 27)
(Sesso) gelatinoso e confuso come un profumo (pag. 47)
odore come colera volatizzato (pag. 48)
silenzio umido (pag. 122)
il giorno finito restava come un fantasma (pag. 130)
'an vedi il sangue che ti cade da la sigaretta del cinema (pag. 36)

Così è, del resto per i volti, la cui espressione si rapprende in una smorfia-oggetto; così abbiamo « una faccia che pare di pane inzuppato » e altre « come due orribili salvadanai ». Parallelo al processo di cosificazione, si verifica infatti anche quello di spazializzazione: « la fronte degli odori » si tramuta « in uno sfavillare di sole », l'odore si fa « schiacciato, stretto, lineare » « una vena di tepore si allarga appiattendosi in superfici che sanno di stracci bagnati e riscaldati, di ferro vecchio »; come in un finto scenario:

Roma si dipinge contro l'orizzonte, con le file bianche di palazzi, sterri, casupole addormentate alla luce degli ultimi fanali (pag. 233)
e in fondo, spalmata su tutto l'orizzonte, Roma (pag. 104)
è l'atmosfera, come una camera pneumatica, dove i rumori sono dipinti. (pag. 32)
l'odore di chiuso della grande piazzetta tingeva di non so che accoratezza d'ore di altri crepuscoli [...] (pag. 15)
gli squadroni a cavallo, proiettati nello spazio diruto e fuligginoso, lungo la pista enorme d'asfalto (pag. 29)

Le giornate sono ancora « appannate », i bagliori conservano ancora « la forma immobile, mentale, morale, il livido della delinquenza »; per gli stessi motivi anche i suoni (quello di seta dell'oboe, per

esempio) si percepiscono come cose...: « quand'ebbe finito di soffiare le sue stupende crome e i suoi diesis »... (pagg. 65, 73, 33). Anche le similitudini, immancabilmente, rimandano a realtà concrete e corpose: « sole delicato come una lamina di metallo » (pag. 70), « purificato dal sole come da una tremenda medicina » (pag. 137), « anima nera, come i capelli » (pag. 16), « muta come una cella » (pag. 246), « la testa di Stracci resta a penzolare come un prosciutto » (pag. 486), « facce rosse come cocomeri » (pag. 103), « pelle del sesso rabbrividito, angosciato e offerto come un martire » (pag. 26), « sorriso inespressivo come un coltello » (pag. 21), « come un coltello il suo cuore pesca [...] » (pag. 10), « e si mettono a ballare soli, come un mulinello di vento in un cimitero » (pag. 233), « luci che dardeggiano come dolci nostalgiche spade » (pagg. 144, 145), « frasi ironiche brevi e pulite come fucilate » (pag. 84), « sorriso da bestia, poco più o meno meno ripugnante di un pezzo di terra sporca battuto dal sole » (pag. 101), « vapore acido come lana bagnata » (pag. 89). Come già abbiamo rilevato, il processo di cosificazione si collega all'altro fenomeno, quello cioè della stratificazione temporale: « Monteverde — ad esempio — è un enorme deposito di un Arar eterno, tra muraglioni papali e ferrivecchi »; « il Ponte Bianco è un'area di costruzione spalmata di croste e disgustoso ciarpame fuori uso »; gli intonaci invecchiano « come se fossero votati ad una desolante eternità », si espongono al sole come animali infreddoliti, « l'aria profuma di secoli e periferia », l'atmosfera trattiene i fantasmi di antichi splendori:

friggevano dei fosfori rossi [...] spettro di antichi bengala rimasti impietriti e corrosi dal vento notturno [...] (pagg. 46-47)

Così, « dietro quei cinque minuti, seguendo l'esplosione a rovescio, ecco il qui presente A. che ride, pietre bollite al sole, via della Conciliazione potenziale, caotica »: il tempo è quest'enorme scatola, reificata superficie, dietro cui si nascondono — immobili e registrate antiche lastre impresse di memoria.

quando [...] i gangli cominciano a suppurare, quasi irritati da un ritmo, funebre o festivo, di tamburi, che risale su dal tempo, dalle notti napoletane di Petronio... respiro dell'ossessione... placida sistemazione del vizio inclassificabile e mortalmente inquieto, interpretazione boccaccesca dei linciaggi e delle rogne incurabili... (pag. 14)

« Restano — cioè — da un anno all'altro, negli scorci consumati dall'uso, le immagini più piacevoli e violente ». Il « venerando prato » è cosparso sì di « venerande memorie », ma sono più che altro memorie fisiologiche ed escrementizie: Roma viene in scena senza più antichità, non c'è più profondità storica, ma una superficie ribollente che brucia con lo sguardo innamorato del letterato:

La mascalcia, con l'odore di muschio e delle incudini. La chiesa barocca, le grandi case intatte nel Seicento e nell'Ottocento, secoli ancora freschi, appena iniziati. (pag. 15)
« Conosco queste parti parmo a parmo » dirà Gabbriele: come un coltello conficcato in un pezzo di carne il suo cuore pesca infatti dentro queste fisionomie di pietra e di sporcizia, tra Ottocento e Cinquecento, immerse nel '50 come un relitto che va alla deriva; la domenica, macchiata di turchino, dà a queste fisionomie di travertino, che mettono sul volto del Trastevere presente, atterrito dall'incertezza, la maschera tranquillizzante dei secoli, un tremito che filtra [...] (pag. 11)

Roma, perduto il tessuto connettivo della storia come evoluzione archeologica ed antiquaria, sembra ridotta a un rudere; ed è proprio in questo contesto che i riflettori assolvono la loro funzione brechtiana di straniamento:

(Arnardo aveva ragione: il Colosseo e il Teatro di Marcello, quattro pietre rotte. Illuminate dai riflettori, poi, sono così soli che a guardarli fanno rabbrividire...) (pag. 7)

Ormai la profondità storica si rivela un'illusione prospettica: « dietro la Roma di Michelangelo, le puttane di Bonicchi bruciavano in roghi di gioia i loro veli papali » (pag. 47).

I sassi, le pietre, i tetti, i selciati, il tufo, i cornicioni, gli intonachi, si sono fusi in una sola corteccia, che è la corteccia di un'architettura fissa da secoli, su quello stesso posto, con quelle svolte, quegli spigoli, quelle pareti e prospettive, in modo da aver sostituito una natura campestre di cui è andata interamente perduta la memoria — si sono fusi nell'aspetto puro di città (della città assoluta che è Trastevere) con lo sguardo della Fornarina a Raffaello da una di quelle finestre semiaperte, una fessura buia tra gli intonachi giallognoli — i gruppi in movimento del Pinelli, in mezzo a scalini e fontane — e adesso le ultime generazioni, tra gli ultimi bagliori del dopoguerra, rintanate a riempire di clamori più fermi del silenzio questo ventre di vicoletti — si sono fusi come in una durezza ossea, che ha fermato così, per sempre, nei limiti della nostra storia (tanto vasta e incerta nel farsi, tanto elementare appena passata) case, strade, chiese già polverizzate, sgretolate.

Altro tipico movimento, questo della pietrificazione della natura in città, con un movimento che è simmetrico a quello, già incontrato, della sua viscida animazione: la natura, cioè, pare coagularsi nella foresta di intonaci e cemento:

Dal Testaccio a Monteverde, una catasta di rioni, una tettonica impazzita di case popolari, sanatori e chiese novecento (pag. 30)

ecco i giardinetti di San Giovanni, « alti, ventosi, barocchi, che assorbono una vita romana simile a quella di Trastevere », ecco « un grande prato, scintillante come una piscina, dove a splendere

non sono acque ma cocci », « un prato con la sua schiuma ghiacciata » (pagg. 76, 144) ecc.:

Migliaia di strumenti a percussione respiravano, gemevano e ridevano, dietro le incrostazioni azzurre, lilla, del paesaggio romano, dietro le vedute urbane intense come aiuole che si coagulano verso orizzonti da scavi e vulcani, dietro gli scorci barocchi, tortuosi, unti e marmorei, dietro le fila di piante periferiche profumate di cocci dei giardini bruni di salnitro e di solitudine [...] (pag. 28)

Veramente così « l'architettura ha sostituito la natura campestre »: c'è come un alternarsi di costruzioni artificiali e di natura reificata, « pisciatoi intervallati ai tronchi duri, metallici dei castagni invernali », le strade « alternano scorci di un'architettura rossiccia, con pezzi di cielo ». San Lorenzo — quasi una foresta pietrificata, per rubare l'espressione a Walter Benjamin — è « un puro mistero topografico »:

Sullo sfondo di Piazza Testaccio, coi giardinetti dalle aiuole tetramente rasate e i pisciatoi disinfettati e fetidi, sparsi qua e là a indurire l'aria povera e provinciale, si dispongono nei vuoti dell'anonimo più fitto e normale le famiglie dei ragazzi. (pag. 82)

Si avverte, cioè, come un doppio movimento in tensione: da un lato le marmoree architetture si animano — in « un mondo solido, eternamente solido e minacciato dal continuo pericolo di una inaspettata dissoluzione » —, dall'altro gli uomini si irrigidiscono, come in un desolato paesaggio di fiaba; per questo motivo molte similitudini che interessano gli uomini evocano volentieri l'idea della pietra: « Rafele oppone la granitica protettrice maschilità del suo corpo » allo « scisci di due Wande Osiris »; altrove, « a nove anni Rafele è di elastico, di pietra »; allo stesso modo leggiamo « grembo arido, di statuetta », « la pelle, un tenero bronzo sotto la canottiera », ed infine la definizione del membro « rigido come un ciottolo » (pagg. 66, 73, 75, 32, 75).
Anche questo, del resto, è un altro processo di cosificazione, ma evidenziando soprattutto la vivacità fermata, come nel marmo, ad esempio nel fremito di « questa statua che vive e soffre » (pag. 18). Il rapporto, chiarissimo in questo esempio, è quello tra fissità statuaria e bellezza irremovibile:

In Piazza delle Tartarughe i quattro giovinetti che reggono le conchiglie, lucidi, follemente lucidi, sono l'unica cosa che sfugge alla presa del vento: penetrano la notte con la loro nudità. I ragazzi deposti dalla domenica come una schiuma per le strade nuove, non si avvicinano di un millimetro alla compattezza sacra, pura e seducente di quel nudo. (pag. 10)

Ecco quindi alcuni significativi paragoni: « l'aspettavano alla stazione i tre fratelli, belli come nelle fotografie » (pag. 114), « la giacchetta e il cappotto erano tutto un fluire di pieghe, un ondeg-

giare fermo e metallico, come le onde dei capelli fissate dal Colgate cristallizzato » (pag. 22), « una smorfia tenuissima che corruga la sua fronte di bronzo » (pag. 28), « i capelli gli stanno appiccicati come quelli delle statue, ma ariosi e nervosi [...] e un archeologo che ritrovi una statua così intatta, non perfetta ma così carica di latinità da far morire d'amore il Pigmalione nevrotico del 1950, può ben capire la bellezza delle incrostazioni di fango che deturpano la pietra... » (pag. 16);

ogni boccone, ogni sorsata e ogni boccata di fumo, ti scolpiva nel marmo della tua bellezza ancora non creata. (pag. 19)

Da un lato, il movimento è quello del rapprendersi di luce:

come un nuovo nuovo gelare del bruno della pelle, un rapprendersi della luce negli occhi cupi di bambino (pag. 74)
agnello solo/ [...] rappreso in un sospiro rappreso/negli occhi (pag. 99)

dall'altra la « fissità » serve ad iscrivere questi personaggi in una serie definita di tipi, quelle « creature — cioè, come già abbiamo visto — sfavorite dalla natura: come il giuggiolone lombardo, il malstampato veneto, ecc. »; e altri studiosi — proprio a questo proposito — hanno già studiato l'uso e la frequenza delle metafore animali per i personaggi di « Ragazzi di vita ». Ma il motivo prevalente che affiora, invece, ci sembra quello di una naturale identità di corrente che unisce questi personaggi-animali all'ambiente dove vivono, quasi prolungamento e radice di un unico viluppo indistinto:

[...] un pallore estenuato, indice di assoluta, immemore salute; di aderenza abbandonata al suo ambiente [...] (pag. 74)
gambe puntate a terra o arcuate con la pianta dei piedi contro la spalletta, che assomigliano a quelle delle statue: inutili, con un immensità di tempo da perdere. Passano le Circolari [...] e quelle gambe rimangono. (pag. 7)
essi fanno parte del tempo come l'acqua del Tevere fa parte della corrente. (pag. 87)
Rafele è trasteverino fino all'infiammazione. Brutalmente, sfregato dall'interno dallo stesso calore puzzolente che sfrega le banchine, i muraglioni o i piloni di Ponte Sisto. (pag. 65)
Impastati dentro quegli occhi, ammassati, concentrati, ci sono gli strati di una Roma senza antichità, tutta moderna, quotidiana e pezzente e di una attualità che brucia come una fiamma ossidrica a una velocità vorticosa. (pag. 7)

L'impasto informale di romanità, dunque, attraversa anche gli uomini, « ragazzi bruni come statue incastrate nel fango », legati alla città come da una marmorea musculatura: « provenuti da questi strati di Roma che restano dentro di loro come musculature, respirano l'aria delle notti calde, così compatti e sereni che il

loro onore è salvo, puro, senza macchia; come quello dei cavalli » (pagg. 8 e 7).

Essi, 'il ragazzo dalla glande grossa' o Arnardo [...] salvato malgrado tutto l'onore, come spinti da quel *ritmo* che sopravvive alle generazioni, generalizzatore e normalizzante — e macabramente originario — hanno trovato il modo di [...] (pag. 14)
il flusso continuo di informe e naturale felicità che passa per lui — tenendolo sospeso a una gaiezza di gesti [...] (pag. 84)

Attraversati da un ritmo millenario e attualissimo, sensibili ed insieme ottusi come cavalli, i personaggi di Pasolini sembrano mancare quasi completamente di psicologia:

ai ragazzi tutto questo esce subito di memoria: come un fatto necessitato, dovuto, tanto coesistente con loro da non poter esser colto tanto incarnato nella loro distrazione da non distinguersene: insomma non è un fatto ma una creazione della loro coscienza comune, in cui si agitano, corpi nel mondo e ombre dentro di sé... Non lo vedono nella sua estensione oggettiva. Non possono restarne impressionati: lastre dove nemmeno un minimo delle loro azioni posteriori ritiene un'influenza di quell'azione. Non c'è interruzione. Passano esattamente come le ore. (pag. 87)

Ecco quindi i paragoni con animali privi di consapevolezza, con « un insetto attratto inconsapevolmente dal colore del fiore, che la natura trascina nel suo giuoco senza mai dargli il senso della ingenuità con cui si lascia trascinare » oppure « il meccanismo della sensibilità di colombo » di un altro, « congegno che scatta senza contatti con la parte tenebrosa della fantasia, pulito, magari un poco pietoso e ridicolo, ridotto a una ripetizione, a una carica, a un moto che in un colombo va benissimo [...] » (pagg. 32, 10). La psicologia di questi personaggi-animali, dunque, è più che altro composta d'immagini sovrapposte e stratificate, « esperienze dei lungoteveri, dei cinematografi, dei bordelli e delle barzellette, rimaste puramente in lui impressionate, come il colore delle sue viole nella retina del passante distratto »; o altrove « l'Italia ha impietrito l'esperienza del giovane trasteverino, che vive legato alle sue parole come se vivesse la vita di un altro »; sovrimpressioni e sovrapposizioni d'immagini, che tolgono profondità alla storia e danno vita al mito bruciante dell'attualità, che disegna la superficie piatta che è poi la scena della scrittura. Abbiamo già detto dello appiattimento vitalistico che si produce, allineando barocco e novecento sulla liquida maschera della città, veduta attraverso gli occhi di Arnardo: così la storia diventa un teatro di gesti ripetuti contemporanei:

certi sentimenti primigenii, certi atteggiamenti ottocenteschi: certi brividi passati trent'anni fa per i petti delle madri trasteverine. Papa Sisto che passa in barca il Tevere, senza soldi occorrenti a pagare il guado, che diviene una realtà del giorno prima. E poi la naturale, assoluta odierna, modernità

di Arnardo, che convive con i vapori solcanti il cielo di perla come nevi increate. (pag. 17)
tra la Prenestina e la Casilina, tra la borgata Angele e le cave dove Attila aveva aspettato papa Leone, curandosi i calli e cantanto vecchie canzoni cispadane. (pag. 146)

Ora questo appiattimento storico è possibile, proprio grazie alla luce di quell'incantata sensibilità per l'attimo vissuto (l'*Erlebnis*, per dirla con il termine tecnico della filosofia vitalista *fin de siècle*) che satura la scena quasi ipnotizzando il cuore del Je.

[istante] nel quale avviene la trasformazione della vita in legge; in stupenda statistica. Un istante che scalza dagli aspetti diurni, di un giorno brulicante del '50, la loro spiegazione totale, improvvisa come una frase musicale nata da sé: dal gesto del pischiello appoggiato allo stipite della porta di un barbiere, con le gambe [...] (pag. 73)

Il tempo — carico di memorie dotte e illustri — sembra aggrapparsi disperatamente al ciglio « folle » dell'attualità, nella speranza di riuscire a imprimere ancora un poco di sé sulla pagina: e Roma esplode, gonfia di gangli infiammati: « la notte è al suo colmo », « Roma è sempre la città più nuova del mondo », « l'echeggiare di quelle note gonfia e ferisce la notte, la gonfia fino all'infezione, vi si incarna, è la più recente notte della vita » (pagg. 91 e 68). L'attualità è, in fondo, il respiro del tempo: e rimanerne esclusi è il segno bruciante della diversità; ci sono infatti « canzonette folli di odiernità », oppure « infiammate di attualità », « canzonette di moda fino allo spasimo » e « linee del corpo » che avevano « il puro bruciore, l'allusione a una violenta modernità », mentre — ed è il peggior insulto — « Nadia è superata, come una canzonetta dell'anno prima, che nessuno, mai, in nessun luogo, a nessuna ora, canta *veramente più* » (pagg. 68, 67, 99, 142). La Storia, cioè, che sin'ora si è limitata a disegnarsi in lontananza, come un fondale *naïf* e mal dipinto, torna di nuovo in scena a riassorbire l'attimo che scade nella voragine del tempo:

La sua estrema attualità dura poche settimane: assorbe tutto il quartiere, vi invecchia impastata nei vicoli, e si perde nel sapore del tempo attendendo che una voce, dopo qualche mese, precipiti Roma nello spettro di un clima già così lontano. (pag. 69)

Ecco delinearsi quindi il segreto disegno che collega l'attimo vissuto all'eternità dei rapporti « esemplari » con la paragula, che offre « per sempre, inalterabilmente, profilata contro il cielo, la sua tetta papale »: è cioè l'attimo magico dell'eterno ritorno che il letterato si sforza di esprimere:

questa Roma non del 1950 ma dell'ultimo istante, dell'ultimo vaffanculo gridato dal ragazzo che passa per il lungotevere infebbrato, con la camicia bianca già sbottonata — questa Roma così ultima e vicina che solo chi la

vive in piena incoscienza è capace di esprimerla... tutti sono impotenti davanti [...] al modo di dire nato la sera stessa [...] (pag. 9)
L'incontro avverrà in una notte veramente calda: ma in quelle notti precoci di febbraio, *quando tutto deve ancora riaccadere* e la primavera futura è come un immenso guanciale pieno di echi, di vita all'aperto, di riflettori color carta calcante, coppe di gelato e meravigliose coscie scoperte [...] (pag. 12)
questo meraviglioso soffio, anonimo e infernale, *ricostruisce* con una fedeltà spietata gli « squarci di notti romane » dell'anno scorso... (pag. 6)

Il tempo ripete, il tempo ricostruisce, il tempo si cristallizza:

Siamo così giunti, triblando il tempo, alla famosa serata... però, mentre gli amici scendevano gli scalini del vicoletto diuretico, il tempo subì un ennesima cristallizzazione. Fu colpa di A. che gridò uno stupendo « Li mortacci » inciampando in una di quelle venerande pietre. Il tempo si ingorgò in direzione del passato — dei morti.
Lo straziante reagente di una nostalgia ancora innominata lo fece precipitare con l'evocazione del suo sapore di ieri, dell'altro ieri, di un mese fa, di un decennio fa: un sapore dapprima impercettibilmente diverso, poi sempre più mostruosamente famigliare — fino a fossilizzarsi nella generazione anteriore, già libresca, nella vita conclusa tra due date ancora recenti, dei morti, de li mortacci. (pag. 25)

Nessun dubbio che il tempo evidenziato da Pasolini s'identifichi con la durata vitalista del tempo bergsoniano: e non è forse uno omaggio abbassato a Proust, quell'inciampamento di Arnardo, che rende « rêveur » il nostro Autore? (e ricordiamo almeno, nelle pagine di diario, quel tempo psicologico che « passa dieci minuti alla volta » [pag. 19]):

La braciola di passato va a male, come il corpo di un re dissepolto che non appena scoperchiato in un attimo compie ciò che gli altri compirono in centinaia d'anni, una istantanea dissoluzione. E la braciola di passato marcisce, puzza, si scrosta. Non così rapidamente però da non restare fissata nel rallentatore, da non passare dalla retina della mosca a quella del bove. Un'Ostia del tempo, ricostruita nei minimi particolari con tutto il realismo necessario a far gridare di nostalgia. (pag. 26)

Anche in una sommaria ricognizione dell'universo orrendo di Pasolini (come lo ha definito il Ferretti), non si può trascurare questa ricorrente immagine di un cosmo perpetuamente « minacciato dal pericolo di una inaspettata dissoluzione », fantasma eminentemente manierista. Non resta, così, ora che catalogare alcuni campioni di questa delirante fantasia manierista per procedere poi ad una definizione più critica ed esaustiva della *Weltanschauung* di Pasolini.
Della notte abbiamo già detto: incendi, squarci, bagliori:

è già l'ora del crepuscolo, l'argine trasuda di una malsana freschezza, una velatura blu inacidisce le prospettive azzurre, verso il gasometro [...] (pag. 87)

dentro vecchi orinali, o vasi e pentole fuori uso, sono stati i ragazzi ad accendere quei fuochi che punteggiano ranciati e oleosi le notti di febbraio (pag. 73)
lungo Via dei Gordiani, sconvolta e paurosa, verso sera, coi fanali accesi, come un lungomare appena bombardato (pag. 76)

Inutile cercare paragoni con pittori del tardo '500, che vengono subito alla mente; ed impossibile elencare tutti gli esempi di questo fosco luminismo notturno, dallo « sbarbaglio della luna » ai ragazzi di vita « che incendiano i passanti con gli occhi ». Fermiamoci piuttosto sui molti riflettori che frugano le pagine di questi racconti: i ruderi illuminati dai neon, oppure « l'isola Tiberina illuminata da riflettori color inchiostro o carta di caramella menta », oppure « un faro che occhieggia, desolatamente lontano tra le foschie muschiose » (pagg. 7, 6-7, 97):

Enorme sequenza, fissa come gli sguardi dei due innamorati in un film divenuto classico, il Foro cuoceva ai riflettori che riuscivan appena a sfiorarlo, riflettori d'inchiostro verde, granatina, giallofumo, grigiotopo: bava seltz di luce, lungo gli orizzonti, sotto le nuvole lussuosamente sgualcite, come in un disegno del principio del novecento, magari con una venatura lurida sopra i segni e le ferite della penna, interponevano un elemento di disordine meteorologico, romantico, tra lo sguardo ironico di François e la pietraia repubblicana solennemente accatastata e diruta... (pag. 46)
L'FR e l'FL incrociandosi, avevano scoccato dalle antenne due lampate, fredde: granatina e menta al ghiaccio. Sull'asfalto si erano impennate le due ombre fosforescenti, colpendo come l'ala di un angelo i passeggeri assiepati alla fermata.

In questa luministica visionarietà, che sta fra Caravaggio e Scipione, la notte è spesso attraversata da incendi di luce che evidenziano solamente qualche dettaglio:

La porticella s'apriva e si chiudeva in continuazione, come un faro: una sbarbagliata e una zaffata fetente, e un gniiiu gnnnnnnau, seguito da un pac, che voleva dire che la porta si era richiusa sull'ultimo atto rituale [...] (pag. 130)
[...] spinsero via per stradelli le loro vacche: che, davanti a loro, nel buio, erano tutto un palpitare di lombi, come un volo di farfalloni bianchi, come lenzuoli gonfiati dal vento della notte. (pag. 147)
Una dolce, tenera, tramortita luna viene a visitare la palestra, stendendosi qua e là, sul pavimento acido di polvere, su un po' di corda arrotolata, lungo l'orlo delle porticelle delle docce, sventrate. (pag. 139)
La Circolare rossa: luce stridula, che mette tutto in insana evidenza. [...] Bar Grandicelli ancora aperto sventagliante una luce ormai mineraria, da arse sale d'aspetto, sul marciapiede vuoto. (pag. 66)
il diluvio di carte sporche, ferrivecchi, feci, colpito dalla luce ridente, palpitava nella sua immobilità [...] (pag. 31)

Ecco il « chiarore torrido della luna » (pag. 90), ecco « una sper-

duta di cielo, pulito, sgombro, come in un sogno » (pag. 129), ecco infine l'alternanza improvvisa del giorno alla notte:

gli ardenti sereni delle notti estive che si spalancavano sopra [...] e poi i desolati risvegli al primo mattino, con la luce calcinante che cadeva [...] (pag. 126)
Va dritto, oltre la via Ostiense (con la luna), per l'Aventino (senza luna), a Caracalla (con la luna) [...] (pag. 139)

che tra l'altro, anche stilisticamente, è un procedimento tipicamente manierista; ed ecco infine i cieli: quello « annebbiato, sul Tevere cadaverico » (pag. 66) e quello « caliginoso » e allucinato su Testaccio (pag. 81), il cielo « ora nitido ora sconvolto » (pag. 66) e « il cielo di alcool » alle spalle di San Paolo (pag. 31); ancora una volta, come « i fratelli grandi, veduti di scorcio, sprezzantemente grandi » (pag. 83) o come « la vita famigliare, da far balenare in scorci fortunati davanti alle fantasie delle compagne di corsia » (pag. 78), è sempre lo scorcio inusitato ed eccentrico quello da privilegiare, per rendere più barocco e complesso l'universo. Così come succede per i ritratti di alcuni personaggi, squadrati e smembrati, come nei pittori insanguinati della pittura di tradizione caravaggesca.

il cadavere vi giaceva a brandelli, come un mucchio d'immondizia, come se fosse l'Inorganicità stessa. Villon lo smosse con un piede: ma non lo riconobbe subito, perché lì c'era solo il tronco: i pezzi del viso erano sparsi più avanti. Ne toccò qualcuno con il piede, ma inzuppati di sangue erano irriconoscibili: però più in là c'era qualcosa di nero... come una punta nera... l'occhio. Villon vi riconobbe subito lo sguardo del V., quello sguardo [...] ch'era risaltato così nitido fin dalle prime fotografie [...] dell'Europeo. Ora quell'occhio fissava Villon con la stessa inespressione [...] (pag. 50)

Trasferendoci ora, dal campo di queste ricorrenti immagini ossessive, al più tecnico uso dell'aggettivazione, dovremo rilevare la frequente ridondanza di tre o più attributi allineati, che non aggiungono sostanzialmente variazioni semantiche ma rendono più sontuosa e barocca l'espressione, come in questo caso: « il clamore è più soffocato, ma più vasto, ronzante e sereno » (pag. 71): insomma si produce spesso la sensazione di un *climax* puntualmente deluso. Oppure ci troviamo di fronte a minime variazioni semantiche, che alludono quasi sempre a quella « personificazione » dell'inanimato, di cui già abbiamo detto: « vita romana, simile a quella di Trastevere, meno infetta, più sgomenta » (pag. 76) oppure « un gelo feroce che prendeva quasi sfumature confidenziali e amichevoli » (pag. 128). Frequenti sono del resto attributi che non esiteremmo a definire concettosi: « portafogli tubercolosi » (pag. 11), « vicoletti diuretici » (pag. 25), « luce stridula » (pag. 66), « argine spelacchiato, velenoso » (pag. 81), « sventata corruzione » (pag. 68), « degeneratamente biondo » (pag.

18), « orrendamente profumate » (pag. 12), « camminar scottato » (pag. 74), « Scintillone magnifico e interrogativo » (pag. 225), « accordi di chitarra, disseccati di faziosa eleganza » (pag. 91), « le tre ragazze salirono scottanti e sospirose » (pag. 106), « puzza mora del giacchino » (pag. 37), « stremata, corruttrice novità della canzonetta » (pag. 69), « salute distratta e odorosa » (pag. 78). Ed ecco infine alcune immagini figurate ed immaginose: « motori profumati di peccato » (pag. 23) e « rombi innocenti », « cervello piallato » (pag. 49), « pelo scolorito del Tevere » (pag. 65), « Tevere incandescente » (pag. 65) oppure « cadaverico » (pag. 66), « le donne, coi loro pacchi pachidermici di carne » (pag. 65), « lo sciroppo pasticciato dalle pedate dei clienti » (pag. 243), « la raspa, con quell'aria snervata e beffarda... » (pag. 68).
Altrettanto frequenti, ovviamente, saranno gli ossimori, dai più semplici — come « puzza meravigliosa » (pag. 149), « sonorità afona » (pag. 46), « raffinatezza rozza » (pag. 69), « stracci eleganti » (pag. 69), « elegante volgarità » (pag. 65), sino a quelli più complessi, come « zozzo d'innocenza » (pag. 43) e « dandismo popolare » (pag. 99), per giungere infine a vere e proprie locuzioni basate sulla figura dell'ossimoro, come: « la loro nudità è il loro vestito » (pag. 141), « tepore primaverile ancora gelido » (pag. 81), « mattina stranamente fresca nell'afa » (pag. 69), « in fondo alla gola impura hai la feroce serietà del destino di un casto » (pag. 18), « la modulazione del Chissà, chissà, chissà, così ferocemente tenera » (pag. 68), ecc.
Si veda poi il decadente viluppo eros-tanatos che si produce nelle pagine del diario di Je, fra ombre e « sorrisi d'impiccati »:

— sei esile, mia dolorosa comparsa, il sole di Roma ti ha divorato. — l'attesa di un giorno e una notte, per l'appuntamento sul lungotevere, mi ha ucciso. Da te, stassera verrà soltanto la mia ombra, a mendicare un po' di carne. (pag. 19)

In queste pagine di diario — in cui il lirismo estenuato si confonde alle declamate lacrime dell'autocommiserazione (come avverrà anche nell'« allievo » Dario Bellezza) — l'urlo e l'aggettivo straziato, segnano il limite estremo in cui il manierismo artificioso si volge in naturale espressionismo: e questo è vero soprattutto là dove compare l'attrito con la Storia, come deposito irrequieto di ideologia. Pensiamo soprattutto alla memoria grotziana della visita di Hitler a Roma, con la natura fattasi stoppa e artificio wagneriano, che si ribella, manifestando la genuina natura nazional-popolare e verdiana:

E intanto l'urlo storico continuava a rintronare dentro i brevi confini di quell'ora del '38, tra i bracieri giunti al parossismo dell'effetto walhalliano, il cielo lilla rigurgitante di riflettori e di silenzio, immergendosi poi, come una scarica elettrica, dentro il sorriso di Hitler, storia incarnata.

La notte tutti i pini di Roma divennero di stoppa. Una stoppa bruciacchiata, d'un verde menta da scalfire la cornea. I riflettori che li colpivano col fresco corrosivo delle ore notturne, fissandoli nella loro vegetale solitudine, erano carichi d'energia, invasati, gelidi. I giardini, le scarpate, le aiuole, i praticelli, i ciuffi di palme, furono tutti verdi come biliardi sotto la lampada stomacata d'un bar all'alba. I pini di stoppa, l'erba di felpo, le aiuole di orbace, esponevano la pelle viva e scottata del loro verde, evocando con sottili e agghiaccianti brividi di nostalgia, antiche sere di villeggiatura, a Riccione, a Cortina, lungo il Tirreno, il sapore del gelato nella coppa di ottone, il suono delle bande municipali ingolfate negli èmpiti accoranti delle melodie verdiane. (pag. 30)

La stessa atmosfera, espressionista piuttosto che manierista, ritorna anche in qualcuna delle *Poesie Mondane*, con « scheletri col vestito di Toscano e la cravatta di Battistoni », « pezzi di Masaccio », « primavere medievali », « luci monumentali » ecc. Ora, il rapporto che si stabilisce tra luce, ombra, geometria e caos ci rimanda direttamente a Gadda, a quel Gadda — soprattutto — ch'è stato detto « espressionista »: il disordine — afferma Pasolini in *Storia Burina* — è il profondo ordine della vita.
Disarmonia prestabilita, secondo l'espressione che Gian Carlo Roscioni ha coniato per Gadda? Indubbiamente, rileggendo questo saggio, ci si stupisce di scoprire frasi che sembrano scritte espressamente per questi primi racconti di Pasolini; a proposito del catalogo di inusitati procedimenti retorici, per esempio, come la sostantivazione di aggettivi, di cui abbiamo parlato, o « frequentissimi vocaboli e stilemi in un italiano raggiunto partendo dal dialetto, espedienti che in Gadda assolvono una funzione deliberamente mimetica, dando vita ad un linguaggio che esprime la successiva stratificazione e la multiforme interferenza dei fatti ».
Come in Gadda, nelle pagine di Pasolini c'è un eccesso di geometrizzazione della realtà, paradossale in un poeta del dissolto, del liquido, dell'informe vitalità com'è il letterato di « Alì »: del resto anche le sensazioni sembrano geometrizzarsi, come la solitudine concava o convessa, « che ha qualcosa di attinente con la geometria », oppure come il tepore « frantumato e dissociato » che si distende in forme precise, là « dove il gelo residuo vibrava nei quadrati, nei trapezi di luce che dai negozi tappezzavano l'asfalto »; ecco infine il « cono di silenzio impermeabili come una campana pneumatica », « gli sciami geometrici di angeli », « le scaglie di luridume, longitudinali e mimetizzate nel buio ». Anche nel « Pasticciaccio » di Gadda troviamo del resto un'espressione come « polveroso trapezio di strada » e com'è possibile non pensare a lui, quando si legge in *Squarci di notti romane*: « i due spiriti (si parla delle scintille d'un tram), lo scarlatto e lo smeraldino, geometrizzati nell'aria meravigliosamente euclidea di Via del Mare, dove i ruderi illuminati dai riflettori sguazzavano nello spazio con

un agio, un equilibrio, un'ampiezza più che geometrici paradisiaci [...] » (pag. 26).
Ora non sembrerà una superflua sfumatura accademica la volontà di verificare se è possibile differenziare il Gadda « barocco » dal Pasolini « manierista », tenendo conto che in quest'ultimo viene a mancare tutta una problematica alchemico-leibniziana e dell'*ars combinatoria* tanto cara al romanziere milanese. Nessun dubbio, anzitutto, che Pasolini si rifaccia consapevolmente alla tradizione del manierismo storico (o meglio, meta-storico, secondo la lettura trasversale di Curtius e di Gustav René Hocke), ricalcando tipici « manierismi formali », com'è evidentissimo ne *Il Biondomoro*, variazione musicale su un minimo tema:

Figlio, nei tuoi occhi soli, soli come sei tu,
il sole del Porto e la tua gioventù
sono soli e tu pensi, solo, dentro il tuo sole
che ti mangia la puzza nei panni d'amore
[...]
ah figlio, solo, tu pensi, col sole sopra i cigli (pag. 37)

e ancora: « viva e morte, vita e notte, vita e rosso della notte, vita e ombra, / vita e ombra dentro gli occhi del ragazzo, vita e ruzza, / vita e il cuore nella tomba ». (pag. 43). Oppure ecco la prosa che si fa musicale ed onomatopeica come si trattasse d'un verso:

GIORNO DI MACELLAZIONE, GIORNI DI MACELLAZIONE. Venerdì, fiesta all'Ammazzatore. Passano, passano, vacche magre trasparenti, passano vacche secche come alici, passano in fila, trasparenti come l'osso, buone buone, con la morte negli occhi, come ubriachi che tornano la mattina accecati dal sole, bianche come uccelli della neve, e con le croste dello sterco sulle ossa che bucano la pelle tirata come la seta, passano masticando, masticando come per fare le indifferenti, ma sapendo bene quello che le aspetta, passano, passano come ombre cinesi bianche, come grandi pipistrelli bianchi che hanno preso la strada dell'inferno, mentre il sole non passa mai, nero come un toro sopra il monte di Testaccio. (pag. 142)

Oppure il manierismo *kitsch e degradato* (da canzonetta) in *La Notte brava*, in una sofisticata operazione *camp*:

Nel primo locale, colore della notte stanca, si vedono R. e R. davanti al primo conto portato dal primo cameriere mentre la musica nel buio con le lucette nere, continua stancamente a suonare le note della vecchia speranza. [...] Nel secondo locale, colore della notte cieca, mentre la seconda orchestra suona se stessa come un sogno che non sa di deludere, si vede [...] (pag. 229)

Quello che è interessante da rilevare è che — nel *Biondomoro*, ad esempio — è venuto meno l'elemento concreto e presente da descrivere e vi si è sostituito un pretesto assente, come occasione di variazione (dice infatti il « tema » della variazione: « un biondo

o un moro ») ed ecco così aprirsi un'interminabile catena di combinazioni scambiate, con attributi e elementi in perenne scivolamento: non esiste cioè più un'effettiva identità narrativa e questo è probabilmente il vertice estremo del « manierismo », in senso lato. Certo, anche questo è un tipico processo di arte combinatoria, ma sembra mancare proprio l'empito « barocco » verso un maifinito processo di creazione: qui è presente invece, semmai, proprio l'oppressione dell'universo chiuso e ripetitivo, del cosmo da cui è impossibile uscire. E del resto raramente il linguaggio figurato di Pasolini lascia fermentare l'immaginazione e stimola attivamente il lettore, ma preferisce catturarlo e rinchiuderlo nel faticoso processo di creazione. Non è un caso, ad esempio, che pressocché tutti i colori di Pasolini ci riportino all'universo conosciuto, quotidiano, veri e propri colori-oggetto: « color cartone bruciato », « verde da carta velina, da camposanto », « color liquirizia », « color carta calcante », « rosso tisico », « giallo morto », « pelle color del mattino », color della notte stanca ».
Ne *La Ricotta*, del resto, si assiste ad un curioso procedimento: il colore non è più un attributo astratto e generico, ma è pura realtà, secreta e rovesciata sul foglio (si assiste cioè alla 'naturale' costruzione del colore, come d'un pittore che prepari le terre):

Pànfete, un'altra volta — a stacco netto — la Deposizione del Pontormo a colori, coi colori che sfolgorano in pieno petto.
Colori? Chiamali colori...
Non so... Se prendete dei papaveri, lasciati nella luce del sole d'un pomeriggio melanconico, quando tutto tace (« perché mai nessuna donna cantò — alle tre del pomeriggio »), in un ardore di cimitero — se li prendete e li pestate, ecco, ne viene fuori un succo che si secca subito; ebbene, annacquatelo un po', su una tela bianca di bucato, e dite a un bambino di passare un dito umido su quel liquido: al centro della ditata verrà fuori un rosso pallido pallido, quasi rosa, ma splendido per il candore di bucato che cià sotto; e agli orli delle ditate si raccoglierà un filo di rosso violento e prezioso, appena appena sbiadito; si asciugherà subito, diventerà opaco, come sopra una mano di calce... Ma proprio in quello sbiadirsi cartaceo conserverà, morto, il suo vivo rossore. Questo per il rosso.
E un secondo rosso: mosto tenue tenue, o fragole morte: sempre spremuti, mosto o fragole, su candida carta di pergamena, o lino di bucato, poi schiacciati col dito, sì che il liquido si spande tutto sugli orli, intenso e, nel centro resta un pallore, un vuoto, un nulla carico di qualcosa che fu rosso, ed è: ma come spettro fragrante.
Il vuoto che resta nel quadro, nei corpi dei componenti della Sacra Famiglia, e dei loro conoscenti — si presenta sì, così, bianco a sfolgorare (opaco, asciuttissimo) agli orli, nelle pieghe dei manti, ma è pur esso dipinto. E si tratta stavolta, di un giallino di spighe o di un rosa di quei fiori che non so come si chiamino, credo rose selvatiche, cresciute rozzamente tra i cespugliacci della primavera, in comuni prati o pascoli o prode di fossi: con le foglie delicate che si staccano appena a toccarle. (pagg. 480-481)

Descrivendo la scena del *set* di *La Ricotta* Pasolini ricostruisce il processo pittorico del Pontormo, con una virtuosità di linguaggio

degna di un Roberto Longhi (cui appunto dedicò *Mamma Roma*, « debitore della mia folgorazione figurativa »); ed è curioso notare come si tratti di colori naturali, quasi un meraviglioso montaggio di pezzetti di natura; perché — proprio in questo modo — la natura si fa arte, in un insondabile vibrare di mistero.

Un rosa più squisito di così, così femminile, è impossibile pensarlo: su quei fiori che non costano niente. Questo giallo e questo rosa — che empiono il gran vuoto dei corpi dagli orli schiumeggianti di papaveri, mosto, fragole e foglie lacustri — non sono tinte, ma soffi: soffi delicati, irregolari e potenti: come un resto indelebile d'incendio o sole sui fianchi d'un vapore in forma di colle o torrione. (pag. 481)

Ma quello che può apparire un *excursus* saggistico, l'esatta descrizione, cioè, con linguaggio mimetico, della Deposizione di Pontormo, si rivela presto un momento dell'intreccio: perché in realtà si sta descrivendo già la ricostruzione dell'opera sul *set* della Passione cinematografica: e quindi ecco il Regista che suggerisce i movimenti ad una superficie di pittura (« Ferma, ferma! lei è la figura di una Pala d'Altare... »), ed ecco « l'angelo giovincello, tutto una sfumata rosa e giallina [che] perde l'equilibrio e a momenti sbatte la capoccia a terra ». Immedesimazione e distacco: delirio lirico e ironia riequilibrante (in un curioso ritmo di temperatura media): ma ormai l'elemento più vistoso è quello della completa compenetrazione di arte e natura: la realtà diventa quadro, il quadro si muove come un vero *tableau vivant*, si scompone e ricompone a seconda delle esigenze di regia:

andando per gli arbusti, ecco infatti un altro apostolo con alle tacche due dei soldati giovinetti del Pontormo. (pag. 470)

Sono probabilmente anche queste annotazioni ironiche, in concerto con l'atmosfera di auto-ironia che circola in tutto il racconto (l'intervista demistificante al Regista, che tra molte ovvietà da rotocalco recita anche una fra le più belle delle *Poesie Mondane*): ma è indubitabile che — ironia in margine — si sia ricomposto un respiro decadente, in questo sviluppo di arte-vita, che sembra rifarsi al modello estetico wildiano, con la natura che imita l'arte (o più esattamente, con la vita che si fa opera d'arte). E' possibile del resto dimostrare che in tutto l'universo pasoliniano si verifichi spesso un processo di distanziazione dalla naturalezza, anche a livello di psicologie prive di cultura, tipico ad esempio Gabbriele, « cittadino che fa della moda la sua natura », o Romanino, che « vive una vita 'doppia', un patrimonio di convenzione rionale: l'istinto di difesa ha compiuto in lui, debole un irrigidimento insolubile; ormai non può più tornare indietro ».
Autoironia, consapevolezza, recita:

E' cosciente del proprio « colore »; è indolente, sa di esserlo. Vuole esserlo.

Si specchia in questa coscienza vicinissima alla natura: si esibisce. (pag. 92)
dietro lo schienaletto lavorato dalla zella come un orefice (pag. 130)

Anche gli atti più immediati si snodano distaccati come recite, la lotta è una cerimonia, « tutto è predisposto per la cerimonia della lite »; ognuno vive secondo modelli, magari quelli dei fratelli maggiori, « la vita si sposta a ripetere festosità tradizionali ».
La natura, come già abbiamo detto, si fa artificio, quindi prende deliberatamente a imitare l'Arte:

una sua notte, in una Roma da far arrossire il giallognolo Belli (pag. 8)
Borgo Pio, sventrato; emigrazione di famiglie « belliane » [...] (pag. 91)
ha un amico del cuore [...] l'Achille, insomma rispetto al Patroclo (pag. 13)

Così la realtà appare finta, posticcia, come dipinta su uno scenario:

Piazza Mastai è più vuota, ferma, prospettica che in una stampa (p. 67)
[...] susseguirsi di piani puri come in uno sfondo di Piero o di Giovanni Bellini [...] (pag. 15)
gruppo di ragazzini, raccolti in pittoresco disordine come in una stampa di Pinelli [...] (pag. 15)
così strappati dal tempo, dal tramonto, dall'anno, e immessi nel grandioso teatro della Storia, come figura d'una stampa risorgimentale, con la carrozza del re o di Hitler [...] (pag. 29)

La Natura disegna direttamente sulla materia forme di repertorio, la Natura distribuisce attributi ricorrenti e catalogati: (e spesso si parla esplicitamente del « colpo di pollice della Bellezza » (pag. 494):

la domenica disegna nei capelli di Gabbriele certe zone intense e succose come le curve del Gianicolo, e vi trae riverberi più che tranquilli, inespressivi [...] (pag. 10)

La realtà si costruisce così con « pezzi di Masaccio » (*Poesie mondane*), di personaggi-quadro (« io e lei siamo lì, che lottiamo, come figure di un pittore del Cinquecento Nero », *Poema per un verso di Shakespeare*), di natura dipinta [« sui campi (ruggini con viola / di prugna velato, e ovali verdi, con in fondo / l'ombra della foresta romanza... Watteau, Renoir — salnitri sotto lo strato di verde, barbarico) », *Poesia in forma di rosa*]; infine di sequenze cinematografiche (« Finalmente gli altri reagirono. Ci fu una scena da film elegante francese, di Renoir, con quei ragazzini che parlano [...] » *Rital e Raton*). Gli stessi artefici vengono in scena, a dipingere direttamente la realtà: « Il Pontormo con un operatore meticoloso / ha disposto cantoni / di case giallastre, a tagliare / questa luce friabile e molle / [...] Vanno, come senza colonna automobili e camion » (*Poesie mondane*).
L'ansia di riuscire a catturare l'immagine, di afferrare la vita conduce al paradosso di chiuderla entro rigidi schemi, che la cultura è subito pronta a sottoporre e suggerire: « gli uomini belli, gli

uomini che danzano / come nel film di Chaplin [...] »; « come in un film di Godard »; « io volontariamente martirizzato... e / lei di fronte, sul divano: / campo e controcampo, a rapidi flash, / 'Lei — so che pensa guardandomi, / in più domestica-italica M.F. / sempre alla Godard — lei, specie di Tennessee!' / ».

Da un lato si assiste come ad un processo di semplificazione: Pasolini si rivolge ad un lettore colto e intuitivo, e non sta quindi ogni volta ad ammassare definizioni su definizioni (lo stesso processo della similitudine viene come abbreviato, sostituito da un esemplare uso della metonimia: « chi con piglio spagnolesco / — un Caravaggio — si gonfia dal lavoro / chi, lazzarone — un Gemito / dall'ozio. »). Dall'altra si verifica un altro fenomeno, vistoso soprattutto nella celebre « sera del 6 marzo », in *Pietro II*: « Correndo Giorgio ha la faccia di Carlo Levi / divinità propizia, facendo una rovesciata, / Giannetto ha l'ilarità di Moravia, il Moro / rimandando, è Vigorelli, quando s'arrabbia o abbraccia, / e Coen e Alicata, e Elsa Morante, e i redattori / del Paese Sera o dell'Avanti, e Libero Bigiaretti / giocano con me [...] ». E' vero che qui interessa prevalentemente il gioco metaforico con i compagni di cultura, ma è significativo rilevare questo rimando chiuso di volti sconosciuti a maschere note e definite.

Ancora una volta, cioè, invece di rimandare all'infinito, di aprire — come nell'universo barocco —, la similitudine ritorna su di sé, sintomo e spia di un universo chiuso e ripetitivo, tautologico. La realtà è già un linguaggio, che rimanda i propri termini, in un sistema organizzato di segni (per questo ogni paragone si fa concreto, necessariamente auto-riferito). La Natura è un testo da decifrare, anzi una biblioteca: i borgatari formano versi inconsapevoli (« e il Pulenta, salutandomi, lanciò il suo disperato endecasillabo: 'se dorme bbene eh? a Largo Arenula!' », pag. 102), i sottoproletari vivono come in un romanzo. Don Chisciotte, non c'è dubbio: vita come finzione, realtà come spettacolo. « Il linguaggio del mondo — scriveva Pasolini in « Empirismo eretico » — è insomma sostanzialmente uno spettacolo ».

Qui probabilmente diventa necessario distinguere l'atteggiamento manierista da quello barocco. Ormai tutta una tradizione di critici (che vanno da Curtius a Hauser, da Willie Sypher ad Ezio Raimondi), a partire soprattutto dai saggi fondamentali di Max Dvoràk, Wilhelm Pinder e Hans Hoffmann, ha chiaramente distinto i due momenti storici (e soprattutto le due distinte *Weltanschauungen*) recuperando all'area manierista tutti quei fenomeni illusionistici e speculari che un tempo si dicevano evasivamente « barocchi »: così Amleto e Don Chisciotte diventano i due prototipi esemplari dell'universo (di crisi, e non di risoluzione, come il barocco) manierista. Hoffmann: « Nel barocco l'impressione di una forza ridondante, positiva, attiva, irradiante, la via verso l''infinito' è connessa con un'accentuazione positiva della figura; al manierismo

invece è connesso un sentimento *passivo di oppressione*, di *pressione subita*, di *compressione* di tutte le figure secondo linee *precostituite*, d'una spinta di ritorno dall' 'infinito' — una spinta quindi in direzione opposta — che si esercita sulla figura, tanto che la figura non sembra espandersi dentro l'infinito, ma risulta piuttosto compressa da esso ».

Trasponendo metaforicamente questa osservazione sulle arti figurative otterremo una definizione utile anche per tracciare un ritratto sommario dell'« ideologia » manierista; e leggendo con questo proposito il capitolo di Binswanger su *Il manierismo come stile artistico* ci si stupirà come quasi tutti i rilievi sul manierismo storico si addicano anche a Pasolini (il manierismo che presuppone la conoscenza di uno stile a cui si crede di aderire e che invece si cerca inconsciamente di evitare; oppure come tentativo di trasporre qualcosa che è divenuto naturalmente, cioè la classicità, nell'atmosfera irrigidita di un'intenzione osservata; inoltre: concezione precostituita delle forme; antropocentrismo; il sospetto biologico — Pinder: « è come se un malato irritasse continuamente la sua ferita » —; impoverimento cromatico e pallore cadaverico propri di un mondo di dubbio e di una segreta paura della vita, che adotta perciò lo scudo invece del corpo, la maschera invece del volto; forza di vita e pienezza controllata, cioè contrasto tra rigidità e morbidezza; un ideale di tipicità, che si dispone, come uno stato vaporoso, davanti ad ogni individuo; insicurezza di una forza di vita scossa; malinconia dell'aridità e profonda volontà espressiva e così via, molte altre analogie ancora).

Ma il presupposto cardinale, comunque, sta nella radice anti-classica del manierismo (proprio perché il manierismo segna il limite estremo di crisi dell'ideologia rinascimentale: « il sorgere del manierismo è il segno che le forze dello spirito creativo sono andate al di là del loro culmine, senza però che intervenga una rottura con la tradizione e senza che si osi darsi interamente a forme barocche » Binswanger). « Il manierismo [elabora] non un'impressione suscitata dalla natura (nel senso più ampio) bensì un'impressione suscitata da un'opera d'arte ». Anzi, la natura è già arte, la realtà un testo da decifrare. « Lei sa — osservava Pasolini in un intervista di Sergio Arecco — che io da tempo parlo di un codice di decifrazione cinematografico analogo a quello di decifrazione della realtà. Ciò implica la definizione della realtà come Linguaggio. Il libro del mondo, il libro della natura: la prosa del pragma, la poesia della vita: sono luoghi comuni che precedono nella brada preistoria una 'Semiologia generale della realtà come Linguaggio' ».

« Ma essere è naturale? No, a me non sembra, anzi a me sembra che sia portentoso, misterioso e semmai assolutamente innaturale » (« Empirismo eretico »). Ecco così che si disegna tutta una mappa di influenze e parentele che lega Pasolini ad una precisa area

culturale che s'usa dire decadente (Mallarmé: « le monde n'existe que pour aboutir en un livre », Bloy, Borges, ecc.): in un universo in cui la natura è sostituita dall'artificio, è ovvio che « nomina sunt res », e nemmeno più metaforicamente.

Le sue parole si « vedono » una a una. [...] naturalmente la lingua come fatto auditivo non si può riprodurre: è vero che come le aste è tutta frontale e lineare, ma tra parola e parola nel tremito ci sono dei buchi, e a metter l'occhio in quei buchi viene il capogiro, perché danno su dei baratri, illuminati da un sole quello di Algeri e di un'altra vita, che non hanno fine: sono purì abissi di esistenza anteriore, non pensata, non concepita in francese [...] forse è tradotto tutto letteralmente da un dialetto in cui non c'è bisogno di legami e si possono allineare le parole come tante cose [...] (pagg. 512-513)

Le analogie sembrano stabilirsi ora con l'ultimo Arbasino (quello del « Supereliogabalo ») in particolare, anche se in quest'ultimo viene a mancare la visione lirico-sacrale della scrittura ed è presente piuttosto una volontà demistificante e « formalista », di decomposizione del congegno narrativo: ma il movimento è lo stesso, venir meno della realtà naturale e sostituzione di idee-cose, concetti reificati (« qui metterei un ritmo biologico », oppure « volano e rotolano i fonemi »).
Per questo abbiamo parlato di chiusura, di reificazione (anche se Pasolini non giunge all'operazione *pop* di Arbasino che manipola i materiali reificati della nostra cultura di massa). Biswanger avverte comunque che alcuni pazienti schizoidi-manieristi erano ossessionati da questo processo di « materializzazione del decorso dei pensieri, anzi della vita spirituale stessa, che non viene soltanto espressa metaforicamente ma vissuta 'in carne ed ossa' » e riporta a questo proposito alcune osservazioni di pazienti: « bisogna stabilire i concetti in modo tale, attraverso gli esempi, che siano coperti »; e ancora: « bisogna rendere il simbolo semplice e adeguato a un punto tale che non sorga più nessuna domanda ». Di qui, dunque, l'ansia di afferrare, catturare, riprodurre; « il dolce e grande manierismo / che tocca col suo capriccio dolcemente robusto / le radici della vita vivente: ed è il realismo »; l'ossimoro, l'*Erlebnis*, il vitalismo, il paradossale realismo mimetico. Ecco perché la categoria di « manierismo » può funzionare per spiegare la forma mista di « Teorema » e le contaminazioni colte dei « Ragazzi di vita »; può aiutare a comprendere l'allineamento profondo tra classicità e attualità, in « Calderon », *Edipo Re*, « Pilade » ecc. Ecco perché senza questo chiarimento non si spiegano certi contraddittori influssi, certe opere ambigue (come « La divina mimesis », ad esempio), o certe operazioni cinematografiche. Per questo, anche le valenze meta-narrative dell'opera pasoliniana, così vistosamente trascurate, trovano una sistemazione, alla luce di quella comprensiva categoria. Scrive Amedeo Quondam, introducendo « I problemi del manie-

rismo »: « delle pratiche discorsive, che diventano sempre più tautologiche, ripetitive di sé, scrittura della scrittura, letteratura della letteratura. E ciò provoca la crisi dello statuto fondamentale della retorica classica, l'organico nesso tra *res e verbum*: il sistema (chiuso) dei *verba* tende ideologicamente ad escludere da sé ogni esigenza e possibilità di riscontro, se non di collegamento, col sistema reale (le *res*), proponendosi coerentemente come sistema separato autonomo e autosufficiente, come unico mondo reale e conoscibile, predicabile e persuasibile. La scrittura si carica allora di quelle figure della retorica che possano in qualche modo risarcire questa perdita del significante: tende al raddoppio. La *elocutio* ha una autonomia sempre più accentuata, e anche teorizzata: diventa 'locuzione artificiosa' ». Così, « tra le ombre dove l'odore dei cavoli freschi accende una noia terribile », la noia nasce già « gozzaniana, ovattata dai grandi quadri neri, di maniera » (pag. 33); ed è curioso ricordare come proprio Gozzano avesse scoperto già questo ritmo anti-classico della natura:

Col suo giardino incolto, le sale vaste, i bei/balconi secentisti guarniti di verzura,/la villa sembra tolta da certi versi miei,/sembra la villa-tipo del libro di lettura...

Per la bibliografia su Pasolini vedi: Gian Carlo Ferretti: « Letteratura e ideologia », Editori Riuniti, 1974.
Per la questione del Manierismo: Amedeo Quondam: « Problemi del manierismo », Guida Editori, 1975; Jacques Bousquet: « Il manierismo in Europa », Bramante editrice; Gustav René Hocke: « Il manierismo nella letteratura », Il Saggiatore, 1965.

FILMOGRAFIA

a cura di Giancarlo Bertolina

La filmografia è divisa in due sezioni:

I - Sezione soggetti, sceneggiature e collaborazioni varie

Qui sono elencate in ordine cronologico tutte le collaborazioni diverse offerte da P. a terzi (principalmente sceneggiature in collaborazione), il cui accostamento globale — che dà l'idea di un eterogeneo mosaico — può forse corrispondere a una concretezza filologica e a un rigore analitico maggiori rispetto alle sezioni separate.

II - Sezione regie

Qui si riproducono, con poche modifiche, i dati essenziali tratti dai titoli di testa riportati in appendice alle sceneggiature pubblicate in volume (v. Bibliografia) che il lettore può agevolmente consultare per una informazione completa e dettagliata.
Per quanto riguarda i film a episodi di AA.VV., la durata e il cast tecnico-artistico vanno riferiti unicamente ai singoli ep. in questione presi separatamente, essendo stati trascurati i dati completi degli ep. altrui, i cui titoli (insieme ad altre informazioni essenziali) sono già ampiamente noti.
Di fianco ad ogni titolo, tra parentesi, si è riportato l'incasso in Lit. conseguito dal film sul mercato italiano e pubblicato nel **Catalogo generale dei film italiani dal 1956 al 1975** a cura dell'AGIS (3° ediz., novembre '75); fino al 1970 (**Medea**) le due cifre corrispondono rispettivamente a: **incasso reale** e **incasso ragguagliato.**
I film sono elencati in ordine di uscita (considerando la prima proiezione pubblica assoluta), che corrisponde all'anno di edizione in alto a sinistra; l'anno di produzione è invece indicato a fianco della nazionalità (nella voce **o** = origine). Il divario è in genere di pochi mesi; l'unica eccezione di rilievo è data da **Amore e rabbia**, girato nel '67 e distribuito nel '69, (per il quale P. aveva girato un prologo/prefazione con i registi del film — ex **Vangelo '70** — mai montato).

Abbreviazioni:

a.r.: aiuto regia; **arch.**: architetto; **arr.**: arredamento; **ass.**: assistente; **ca.**: canzone; **co.**: costumi; **coll.**: collaborazione; **comm.**: commento; **cons.**: consulenza; **dial.**: dialoghi; **dir. pr.**: direttore di produzione; **d.**: durata; **dit.**: distribuzione italiana; **ed.**: edizione; **eff. sp.**: effetti speciali; **f.**: direttore della fotografia; **fon.**: tecnico del suono (fonico); **int.**: interpreti; **mo.**: montaggio; **mus.**: musica; **o.**: origine (nazionalità); **op.**: operatore alla macchina; **pr.**: produzione; **s.**: soggetto; **sc.**: sceneggiatura; **scg.**: scenografia; **sup.**: supervisione; **PPP**: Pier Paolo Pasolini.

I - Soggetti, sceneggiature e collaborazioni varie

1954

La donna del fiume di Mario Soldati **(sceneggiatura in collaborazione)** - **pr.**: Carlo Ponti-Excelsa Film; **dit.**: Minerva Film; **o.**: Italia, 1954; **d.**: 116'; **s.**: Ennio

Flaiano, Alberto Moravia; **sc.**: Antonio Altoviti, Giorgio Bassani, Basilio Franchina, PPP, Florestano Vancini, Mario Soldati; **f.**: (eastmancolor); Otello Martelli; **mus.**: Angelo Francesco Lavagnino, Armando Trovajoli; **int.**: Sophia Loren (Nives), Rick Battaglia (Gino), Lise Bourdin (Ivana), Gerard Oury (Ezio Cinti), Enrico Olivieri (Tonino).

1955

Il prigioniero della montagna di Luis Trenker **(sceneggiatura in collaborazione)** — **pr.**: Bardo Film; **dit.**: regionale; **o.**: Italia, 1955; **d.**: 102'; **s.**: dal romanzo di C. G. Bienek; **sc.**: Giorgio Bassani, PPP, Luis Trenker; **f.**: (dyaliscope/ferraniacolor); Albert Benitz; **int.**: Luis Trenker (Giovanni Testa), Marianne Hold (Graziella), Robert Freytag (Sergio), Yvonne Sanson (Teresa), Enrico Glori (Ghezzi), Umberto Sacripante (Enzo).

1957

Le notti di Cabiria di Federico Fellini **(consulenza per i dialoghi romaneschi)** — **pr.**: Dino De Laurentiis per D. De L. Cinematografica (Roma) / Les Films Marceau (Paris); **dit.**: Paramount; **o.**: Italia/Francia, 1956; **d.**: 105'; **s.** e **sc.**: Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli; **coll. dial.**: PPP; **f.**: Aldo Tonti; **ass. f.**: Otello Martelli; **scg.** e **co.**: Piero Gherardi; **coll. art.**: Brunello Rondi; **mo.**: Leo Catozzo; **mus.**: Nino Rota; **fon.**: Roy Mangano; **dir. pr.**: Luigi De Laurentiis; **int.**: Giulietta Masina (Cabiria Ceccarelli), François Périer (Oscar D'Onofrio), Franca Marzi (Wanda), Dorian Gray (Jessy), Aldo Silvani (il prestigiatore), Mario Passante (lo storpio), Ennio Girolami (Amleto), Christian Tassou (Davide), Giovanna Gattinoni (la zia nana), Polidor (fra' Giovanni), e con Amedeo Nazzari (Alberto Lazzari).

Marisa la civetta di Mauro Bolognini **(sceneggiatura in collaborazione)** — **pr.**: Carlo Ponti per Ponti Cin. (Roma) / Balcazar Prod. (Madrid); **dit.**: Cei-Incom; **o.**: Italia/Spagna, 1957; **d.**: 86'; **s.**: Mauro Bolognini; **sc.**: Titina Demby, PPP, Mauro Bolognini; **f.**: Carlo Carlini; **scg.**: Flavio Mogherini; **mo.**: Roberto Cinquini; **mus.**: Carlo Rustichelli; **int.**: Marisa Allasio (Marisa), Francisco Rabal (Angelo), Renato Salvatori (Luccicotto), Ettore Manni (Luigi), Maria Jesus Cuadra, Angel Aranda, Luz Marquez, Guglielmo Inglese, Giancarlo Zarfati, Giacomo Furia, Ennio Girolami, Mario De Simone, Guido Martufi, e con Polidor.

1958

Giovani mariti di Mauro Bolognini **(sceneggiatura in collaborazione)** — **pr.**: Nepi Film;**dit.**: Lux Film; **o.**: Italia, 1957; **d.**: 90' (ca.); **s.**: Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa; **sc.**: Enzo Curreli, Luciano Martino, PPP, Mauro Bolognini; **f.**: Armando Nannuzzi; **scg.**: Flavio Mogherini; **mo.**: Roberto Cinquini; **mus.**: Nino Rota; **int.**: Antonio Cifariello (Ettore), Isabelle Corey (Laura), Franco Interlenghi (Antonio), Antonella Lualdi (Lucia), Anna Maria Guarnieri (Ornella), Sylva Koscina (Mara), Rosy Mazzacurati (Donatella), Lyla Rocco (Gilda), Anne-Marie Baumann (Fanny), Lilly Mantovani (Lily), Raf Mattioli (Giulio), Roberto Chevalier (Checchino), Ennio Girolami (Franco), Guido Celano, Marcella Rovena (genitori di Franco), e con Gerard Blain (Marcello).

1959

Morte di un amico di Franco Rossi **(soggetto in collaborazione)** — **pr.**: Universalcine; **dit.**: Warner Bros.: **o.**: Italia, 1959; **d.**: 94'; **s.**: Giuseppe Berto, Oreste Biancoli, PPP, Franco Riganti; **sc.**: Ugo Guerra, Franco Riganti, Franco Rossi; **f.**: (vistavision) Toni Secchi; **scg.**: Giorgio Venzi; **mo.**: Otello Colangeli; **mus.**: Mario Nascimbene; **int.**: Gianni Garko (Aldo), Didi Perego (Lea), Spiros Focas (Bruno), Angela Luce (Franca), Fanfulla (De Amicis), Olimpia Cavalli (Wanda), Anna Mazzucchelli (Adriana), Andrea Scotti (il francese), Ilde Mazzucco, Simonetta Santaniello, Livio Seri.

La notte brava di Mauro Bolognini (**soggetto e sceneggiatura**) — **pr.**: Ajace Film (Roma) / Franco London Film (Paris); **dit.**: Euro International Films; **o.**: Italia/Francia, 1959; **d.**: 94'; **s.** e **sc.**: PPP; **coll. dial.**: Jacques-Laurent Bost; **f.**: Armando Nannuzzi; **scg.**: Carlo Egidi; **mo.**: Nino Baragli; **mus.**: Piero Piccioni; **int.**: Laurent Terzieff (Ruggeretto), Rosanna Schiaffino (Rossana), Jean-Claude Brialy (Scintillone), Antonella Lualdi (Supplizia), Franco Interlenghi (Bella Bella), Mylène Demongeot (Laura), Tomas Milian (Achille il Moretto), Anna Maria Ferrero (Nicoletta), Elsa Martinelli (Anna), Maurizio Conti, Isarco Ravaioli, Mario Meniconi, Franco Balducci, Cristiano Minello, Sergio Palmisano.

1960

Il bell'Antonio di Mauro Bolognini (**sceneggiatura in collaborazione**) — **pr.**: Alfredo Bini per Cino Del Duca - Arco Film (Roma)/Lyre Films (Paris); **dit.**: Cino del Duca; **o.**: Italia/Francia, 1959; **d.**: 105'; **s.**: dal romanzo di Vitaliano Brancati; **sc.**: PPP, Gino Visentini (**coll.**: Mauro Bolognini); **f.**: Armando Nannuzzi; **scg.**: Carlo Egidi; **co.**: Pietro Tosi; **mo.**: Nino Baragli; **mus.**: Piero Piccioni; **a.r.**: Niccolò Ferrari, Luigi Bazzoni; **int.**: Marcello Mastroianni (Antonio Magnano), Claudia Cardinale (Barbara Puglisi), Pierre Brasseur (Alfio Magnano), Rina Morelli (Rosaria Magnano), Tomas Milian (il cugino Edoardo), Patrizia Bini (Santuzza), Fulvia Mammi, Anna Arena, Maria Luisa Crescenzi, Jole Fierro, Nino Camardo, Giudo Celano, Maurizio Conti, Salvatore Fazio, Cesarina Gheraldi, Rino Giusti, Enzo Tiribelli, Gina Mattarolo, Ugo Torrente.

La giornata balorda di Mauro Bolognini (**soggetto e sceneggiatura in collaborazione**) — **pr.**: Produzioni Intercontinentali - Euro International Film (Roma)/ Transcontinental Films (Paris); **dit.**: Euro International Films; **o.**: Italia/Francia, 1960; **d.**: 90'; **s.**: da « Racconti romani » e « Nuovi racconti romani » di Alberto Moravia; **sc.**: Alberto Moravia, PPP, Marco Visconti; **f.**: Aldo Scavarda; **scg.**: Carlo Egidi; **mo.**: Nino Baragli; **mus.**: Piero Piccioni; **int.**: Jean Sorel (Davide), Lea Massari (Freja), Paolo Stoppa (rag. Moglie), Jeanne Valerie (Marina), Valeria Ciangottini (Ivana), Rick Battaglia, Enrico Glori, Isabelle Corey, Elvy Lissiak, Marcella Valeri, Irene Aloisi.

Il carro armato dell'8 settembre di Gianni Puccini (**sceneggiatura in collaborazione**) — **pr.**: Napoleon Film; **dit.**: Euro International Films;**o.**: Italia, 1960; **d.**: 96'; **s.**: Tonino Guerra, Elio Petri, Rodolfo Sonego, Gianni Puccini; **sc.**: Bruno Baratti, Elio Bartolini, Goffredo Parise, PPP, Giulio Questi; **f.**: Silvano Ippoliti; **scg.**: Mario Bedoni; **mo.**: Gabriele Vaniale; **mus.**: Armando Trovajoli; **a.r.**: Giulio Questi; **int.**: Jean-Marc Bory (Carlo Pollini), Dorian Gray, Gabriele Ferzetti, Catherine Spaak, Romolo Valli, Yvonne Furneaux, Elsa Martinelli, Rossana Martini, Tiberio Murgia, (e con) Marisa Merlini.

La lunga notte del '43 di Florestano Vancini (**sceneggiatura in collaborazione**) — **pr.**: Ajace Film - Euro International Films; **dit.**: Euro International Films; **o.**: Italia, 1960; **d.**: 110'; **s.**: Giorgio Bassani dal suo racconto « Una notte del '43 »; **adatt.**: F. Vancini; **sc.**: Ennio De Concini, PPP, F. Vancini; **f.**: Carlo Di Palma; **scg.**: Carlo Egidi; **co.**: Pier Luigi Pizzi; **mo.**: Nino Baragli; **mus.**: Carlo Rustichelli; **a.r.**: Marco Leto; **int.**: Gabriele Ferzetti (Franco Villani), Belinda Lee (Anna Barilari), Enrico Maria Salerno (Pino Barilari), Gino Cervi (federale Carlo Aretusi), Andrea Checchi (Luigi), Raffaella Carrà [1] (Ines Villani), Nerio Bernardi (Attilio Villani), Isa Querio (Clara Villani), Loris Bazzocchi (il sicario), Carlo Di Maggio (cons. Bolognesi), Alice Clements (Blanche, moglie di Franco), Silla Bettini, Francesco Cobianchi, Franco Ghini.

[1] Nei titoli di testa come Raffaella Pelloni (cognome anagrafico).

Il gobbo di Carlo Lizzani (**interpretazione**) — **pr.**: Dino De Laurentiis Cinematografica (Roma) / Orsay Film (Paris); **dit.**: Dino De Laurentiis Cin. Distr. S.p.A.; **o.**: Italia/Francia, 1960; **d.**: 110'; **s.**: Tommaso Chiaretti, Elio Petri, Luciano Vincenzoni; **sc.**: Vittoriano Petrilli, Ugo Pirro, Mario Socrate, Carlo Lizzani; **f.**: Aldo Tonti, Leonida Barboni (2ª unità Giuseppe Aquari; **op.**: Ajace

Parolin); **scg.:** Mario Chiari (**ass.:** Pasquale Romano); **arr.:** Giorgio Herman; **co.:** Piero Gherardi; **mo.:** Franco Fraticelli; **mus.:** Piero Piccioni; **a.r.:** Franco Giraldi, Michele Cristiani; **fon:** Roy Mangano; **int.:** Gérard Blain (Alvaro Cosenza detto il Gobbo), Anna Maria Ferrero (Ninetta Moretti), Ivo Garrani (maresciallo Moretti), Bernard Blier(il maresciallo dei carabinieri), Nino Castelnuovo (Cencio), Enzo Cerusico (Scheggia), Franco Balducci (Pellaccia), Roy Ciccolini ('er Bello'), Rocco Vidolazzi ('pezze ar culo'), Luba Bodine (Nella), Teresa Pellati (Fiorin Fiorello), Alex Nicol (Peter), Tino Bianchi, Guido Celano, Laura Rocca, Jim Granite, Giovanni Baghino, Franco Bologna, Robin Ceccacci, Renato Mambor, Giovanni Persico, e con PPP (Leandro 'er Monco').

La canta delle marane (cortometraggio) di Cecilia Mangini **(commento)** — **pr.:** Giorgio Patara; **o.:** Italia, 1960; **d.:** 15 (ca.); **s.:** da un capitolo di « Ragazzi di vita » di PPP; **comm.:** PPP.

1961

La ragazza in vetrina di Luciano Emmer **(sceneggiatura in collaborazione)** — **pr.:** Nepi Film (Roma) / Sofidetip-Zodiaque Film (Paris); **dit.:** Lux Film; **o.:** Italia/Francia, 1960; **d.:** 86'; **s.:** Emanuele Cassuto, Rodolfo Sonego, Luciano Emmer; **sc.:** Vinicio Marinucci, Luciano Martino, PPP, Luciano Emmer; **f.:** Otello Martelli; **scg.:** Alexandre Hinkis; **mo.:** Fernanda Papa; **mus.:** Roman Vlad; **int.:** Marina Vlady (Else), Lino Ventura (Federico), Magali Noël (Carrel), Bernard Fresson (Vincenzo), Antonio Badas, Roger Bernard, Salvatore Lombardo, Giulio Mancini, Salvatore Tesoriero.

1962

Una vita violenta di Paolo Heusch e Brunello Rondi **(romanzo)** — **pr.:** Zebra Film (Roma)/Aera Film (Paris); **dit.:** Variety Film; **o.:** Italia/Francia, 1962; **d.:** 105'; **s.:** dal romanzo omonimo di PPP; **rid.:** Franco Brusati, Ennio De Concini; **sc.:** Paolo Heusch, Brunello Rondi, Franco Solinas; **f.:** Armando Nannuzzi; **scg.:** Luigi Scaccianoce; **co.:** Danilo Donati; **mo.:** Nella Nannuzzi; **mus.:** Piero Piccioni; **a.r.:** Sergio Citti; **int.:** Franco Citti (Tommaso Puzzilli), Serena Vergano (Irene), Enrico Maria Salerno (Bernardini), Micaela Dazzi (Diasira), Bruno Cattaneo (Lorenzo), Titta Storff (il Zimmìo), Alfredo Leggi (Cagone), Giorgio Santangelo (Carletto), Angelo Santi Amantini (Lello), Benito Poliani (il Zucabbo), Paola Petrini (la suora), Piero Morgia (Cazzitini), Enrico Salvatore (operaio all'ospedale).

La commare secca di Bernardo Bertolucci **(soggetto e sceneggiatura in collaboraz.)** — **pr.:** Antonio Cervi per Cervi Film-Cineriz; **dit.:** Cineriz; **o.:** Italia, 1962; **d.:** 90'; **s.:** PPP; **sc.:** Sergio Citti, PPP, Bernardo Bertolucci; **f.:** Gianni Narzisi; **scg.:** e **co.:** Adriana Spadaro; **mo.:** Nino Baragli; **mus.:** Piero Piccioni; **int.:** Francesco Ruiu (Canticchia), Gabriella Giorcelli (Esperia), Giancarlo De Rosa (Nino), Marisa Solinas (Bruna), Vincenzo Ciccora (Sindaco), Lorenza Benedetti (Milly), Silvio Laurenzi (l'invertito), Vanda Rocci (la prostituta), Allen Midgette (soldato Teodoro Cosentino), Emy Rocci (Domenica), Alvaro D'Ercole (Francolicchio), Ada Peragostini (Maria), Romano Labate (Pipito), Erina Torelli (Mariella), Renato Troiani (Natalino), Clorinda Celani ('Soraya') Alfredo Leggi (Califfo), Carlotta Barilli (Serenella), Santina Fioravanti Lisio (Sor Anita, madre di Esperia), Nadia Bonafede, Elena Fontana, Maria Fontana, Ugo Santucci, e la voce di Gianni Bonagura (il maresciallo).

1966

Il cinema di Pasolini/Appunti per un critofilm (cortometraggio) di Maurizio Ponzi **(intervento)** — **pr.** e **dit.:** Corona Cinematografica; **o.:** Italia, 1966; **d.:** 15'; **s.** e **sc.:** Maurizio Ponzi; **mo.:** M. Ponzi (brani da **Comizi d'amore**).

1967

Requiescant di Carlo Lizzani **(interpretazione)** [1] — **pr.:** Mancori-A.M. Chrétien-Istituto Luce-Castoro Film (Roma)/Tefi Film (München); **dit.:** CIDIF; **o.:** Italia/Repubblica Federale Tedesca, 1967; **d.:** 100' (ca.); **s.:** Franco Buccesi, Renato Izzo; **sc.:** Lucio Manlio Battistrada, Adriano Bolzoni, Armando Crispino; **f.** (eastmancolor): Sandro Mancori; **scg.:** Enzo Bulgarelli; **mo.:** Franco Fraticelli; **mus.:** Riz Ortolani; **int.:** Lou Castel (Requiescant), Mark Damon (Ferguson), Franco Citti (Burt), Ninetto Davoli (il trombettiere), Barbara Frey, Liz Barrett, Anna Carrer, Mirella Maravidi, Rossana Martini Krisman, Carlo Palmucci, Vittorio Duse, Pier Annibale Danovi, Lorenza Guerrieri, Nino Musco, e con PPP (don Juan).

[1] L'Annuario del Cinema Italiano registra il film nel 1968.

1970

Ostia di Sergio Citti **(supervisione e sceneggiatura in collaborazione)** — **pr.** e **dit.:** Alvaro Mancori-A.M. Chrétien; **o.:** Italia, 1970; **d.:** 105'; **sup.:** PPP; **sc.:** PPP, S. Citti; **f.** (technicolor/techniscope): Mario Mancini; **arch.** e **co.:** Mario Ambrosino; **scg.:** Claudio Giambanco; **mo.:** Nino Baragli, Carlo Reali; **mus.:** Franco De Masi; **fon.:** Angelo Spadoni; **a.r.:** Claudio Duccini; **int.:** Laurent Terzieff (Bandiera), Anita Sanders (la ragazza), Franco Citti (Rabbino), Ninetto Davoli (Fiorino), Lamberto Maggiorani (padre della ragazza), Celestino Compagnoni, Luisa Tirinnanzi (genitori dei due fratelli), Alberto Del Prete (Aria), Settimio Piconi (Baffo), Maurizio Bianconi (Bandiera bambino), Filippo Costanzo (Rabbino bambino), Alberto Chiapparelli, Gualtiero Fiorentino, Sandro Giordani, Fernando Piergentili, Gianni Pulone, Giulio Simonetti (anarchici).

1973

Storie scellerate di Sergio Citti **(soggetto e sceneggiatura in collaborazione)** — **pr.:** Alberto Grimaldi-P.E.A. (Roma)/Les Productions Artistes Associés (Paris); **dit.:** United Artists Europa; **o.:** Italia/Francia, 1973; **d.:** 105'; **s.** e **sc.:** PPP, Sergio Citti; **f.** (technicolor): Tonino Delli Colli; **scg.:** Dante Ferretti; **co.:** Danilo Donati; **mo.:** Nino Baragli; **mus.:** Francesco De Masi; **ed.:** Enzo Ocone; **int.:** Franco Citti (Mammone), Ninetto Davoli (Bernardino), Nicoletta Machiavelli (duchessa Caterina di Ronciglione), Silvano Gatti (duca di Ronciglione), Enzo Petriglia (Nicolino), Sebastiano Soldati (il papa), Santino Citti (il Padreterno), Giacomo Rizzo (don Leopoldo), Gianni Rizzo (il cardinale), Ennio Panosetti (Chiavone), Oscar Fochetti (Agostino), Fabrizio Mennoni (Cacchione), Pino Andruccioli (Peppe Bellomo), Francesco Saracini (Piuccio), Gianna Aieta (Margherita) e con Christian Alegny, Ezio Garofalo, Elisabetta Genovese, Piero Morgia, Giuliana Orlandi, Silvana Perlucci, Roberto Simmi.

— PPP è inoltre apparso nei seguenti cortometraggi:

— **Pasolini in carne ed ossa** di Giovanni Bruno Solaro (1966)

— **Mondo e personaggi di Pasolini** di Carlo Di Carlo (1966)

— **Primo Piano/Pier Paolo Pasolini: cultura e società** di Carlo Di Carlo (1967)

II - Regie

1961

Accattone (390.163.000/916.883.000) — **pr.:** Alfredo Bini per Cino Del Duca-Arco Film; **dit.:** Cino Del Duca; **o.:** Italia, 1961; **d.:** 120'; **s.** e **sc.:** PPP; **coll. dial.:** Sergio Citti; **a.r.:** Bernardo Bertolucci; **ass. r.:** Leopoldo Savona; **f.:** Tonino Delli

Colli; **op.**: Franco Delli Colli; **scg.**: Flavio Mogherini; **arr.**: Gino Lazzari; **mo.**: Nino Baragli; **mus.**: Johann Sebastian Bach (coord. Carlo Rustichelli); **fon.**: Luigi Puri; **dir. pr.**: Marcello Bollero; **int.**: Franco Citti (Vittorio Cataldi detto Accattone), Franca Pasut (Stella), Silvana Corsini (Maddalena), Paola Guidi (Ascenza), Adriana Asti (Amore), Adele Cambria (Nannina), Luciano Conti (il Moicano), Luciano Gonini (Piede d'oro), Renato Capogna (il Capogna), Alfredo Leggi (Pupo il Biondo), Galeazzo Riccardi (il Cipolla), Leonardo Muraglia (Mommoletto), Giuseppe Ristagno (Peppe il Folle), Roberto Giovannoni (il Tedesco), Mario Cipriani (Balilla), Roberto Scaringella (Cartagine), Silvio Citti (Sabino), Giovanni Orgitano (lo Scucchia), Piero Morgia (Pio), Umberto Bevilacqua (Salvatore), Franco Bevilacqua (Franco), Amerigo Bevilacqua (Amerigo), Sergio Fioravanti (Gennarino), Adriano Mazzelli (cliente di Amore), Mario Castiglione, Dino Frondi, Tommaso Nuovo (amici di Cartagine), Massimo Cacciafeste (cognato di Accattone), Romolo Orazi (suocero di Accattone), Francesco Orazi (il Burino), Mario Guerani (il commissario), Stefano D'Arrigo (il giudice istruttore), Enrico Fioravanti, Nino Russo (agenti), Edgardo Siroli, Renato Terra (farlocchi), Emanuele Di Bari (sor Pietro), Franco Marucci, Carlo Sardoni (altri amici di Accattone), Adriana Moneta (Margheritona), Polidor (il Becchino), Danilo Alleva (laio), Sergio Citti (un cameriere), Elsa Morante (Lina, una detenuta).

1962

Mamma Roma (188.504.000/405.283.000) — **pr.**: Alfredo Bini-Arco Film; **dit.**: Cineriz; **o.**: Italia, 1962; **d.**: 114'; **s. e sc.**: PPP; **coll. dial.**: Sergio Citti; **a.r.**; Carlo Di Carlo; **ass. r.**: Gianfrancesco Salina; **f.**: Tonino Delli Colli; **op.**: Franco Delli Colli; **scg.**: Flavio Mogherini; **arr.**: Massimo Tavazzi; **mo.**: Nino Baragli; **mus.**: Antonio Vivaldi (coord. Carlo Rustichelli); **fon.**: Leopoldo Rosi; **dir. pr.**: Eliseo Boschi; **int.**: Anna Magnani (Mamma Roma), Ettore Garofalo (suo figlio Ettore), Franco Citti (Carmine), Silvana Corsini (Bruna), Luisa Orioli [1] (Biancofiore), Paolo Volponi (il prete), Luciano Gonini (Zacaria), Vittorio La Paglia (il signor Pellissier), Piero Morgia (Piero), Franco Ceccarelli (Carletto), Marcello Sorrentino (Tonino), Sandro Meschino (Pasquale), Franco Tovo (Augusto), Pasquale Ferrarese (Lino lo Spezzino), Leandro Santarelli (Begalo il Roscio), Emanuele Di Bari (Gennarino il Trovatore), Antonio Spoletini(un pompieretto), Nino Bonci (un pittoretto), Roberto Venzi (un avieretto), Nino Venzi (un cliente), Maria Bernardini (lo sposa), Santino Citti (padre della sposa), Lamberto Maggiorani (un malato), Elena Cameron, Maria Benati (prostitute), Loreto Ranalli, Mario Ferraguti (peripatetici), Renato Capogna, Fulvio Orgitano, Renato Troiani (i tre papponi), Mario Cipriani, Paolo Provenzale (coatti), Umberto Conti, Sergio Profili, Gigione Urbinati (malati), Enzo Fioravanti, Renato Montalbano (infermieri).

[1] Secondo alcune fonti, Luisa Loiano (n.d.c.).

1963

La ricotta [3° ep. di **RoGoPaG/Laviamoci il cervello!**] (95.766.000/187.702.000) — **pr.**: Arco Film-Cineriz (Roma)/Lyre Film (Paris); **dit.**: Cineriz; **o.**: Italia/Francia, 1962; **d.**: 35'; **s. e sc.**: PPP; **a. r.**: Sergio Citti, Carlo Di Carlo; **f.**: Tonino Delli Colli; **scg.**: Flavio Mogherini; **co.**: Danilo Donati; **mo.**: Nino Baragli; **mus.**: Carlo Rustichelli; **int.**: Mario Cipriani (Stracci), Orson Welles (il regista), Laura Betti, Edmonda Aldini (le dive), Vittorio La Paglia (il giornalista), Rossana Di Rocco (figlia di Stracci), Maria Bernardini (la comparsa che fa lo spogliarello), Ettore Garofalo, Lamberto Maggiorani, Tomas Milian, Giovanni Orgitano, Franca Pasut (le altre comparse), Elsa De Giorgi, Enzo Siciliano (due invitati).

La rabbia [prima parte] (5.516.000/10.811.000) — **pr.**: Gastone Ferrante-Opus Film; **dit.**: Warner Bros.; **o.**: Italia, 1963; **d.**: 50'; **comm.**: PPP (voci: Giorgio Bassani, Renato Guttuso); **a. r.**: Carlo Di Carlo; **mo.**: Nino Baragli; **mus.**: di repertorio.

1964

Comizi d'amore (24.335.000/39.909.000) [1] — **pr.**: Alfredo Bini-Arco Film; **dit.**: Titanus; **o.**: Italia, 1964; **d.**: 90'; **comm.**: PPP (voci: Lello Bersani, PPP); **f.**: Mario Bernardo, Tonino Delli Colli; **op.**: Vittorio Bernini, Franco Delli Colli, Cesare Fontana; **mo.**: Nino Baragli; **interventi:** PPP, Alberto Moravia, Cesare L. Musatti, Giuseppe Ungaretti, Adele Cambria, Camilla Cederna, Oriana Fallaci, Graziella Granata, Antonella Lualdi, e con Graziella Chiarcossi (la sposa) [e con Giuseppe Ravegnani, Eugenio Montale, Susanna Pasolini (soppressi al **mo**)].

1 Titolo provvisorio: **100.000 paia di buoi** (presentato al Festival di Locarno '64).

Sopraluoghi in Palestina [1] — **pr.**: Arco Film; **o.**: Italia, 1964; **d.**: 55'; **comm. e mo.**: PPP; **f.**: Aldo Pennelli; **interventi:** don Andrea Carraro, PPP.

1 Sottotitolo: **per il Vangelo secondo Matteo** (presentato al Festival di Spoleto '65).

Il Vangelo secondo Matteo (449.332.000/808.797.000) — **pr.**: Alfredo Bini-Arco Film (Roma)/Lux C.ie Cinématographique de France (Paris); **dit.**: Titanus; **o.**: Italia/Francia, 1964; **d.**: 142'; **s. e sc.**: PPP (dal Vangelo di San Matteo); **a. r.**: Maurizio Lucidi; **f.**: Tonino Delli Colli; **op.**: Giuseppe Ruzzolini; **scg.**: Luigi Scaccianoce; **co.**: Danilo Donati; **mo.**: Nino Baragli; **mus.**: J.S. Bach, W.A. Mozart, S.Prokofiev, A. Webern, 'Missa Luba' congolese, negro spirituals, canti rivoluzionari russi (coordinati e integrati da Luis Enriquez Bacalov); **fon.**: Mario Del Pezzo; **dir. pr.**: Eliseo Boschi; **int.**: Enrique Irazoqui (Cristo), Margherita Caruso (Maria giovane), Susanna Pasolini (Maria vecchia), Marcello Morante (Giuseppe), Mario Socrate (Giovanni Battista), Settimio Di Porto (Pietro), Otello Sestili (Giuda Iscariota), Ferruccio Nuzzo (Matteo), Giacomo Morante (Giovanni apostolo), Alfonso Gatto (Andrea), Enzo Siciliano (Simone), Giorgio Agamben (Filippo), Guido Cerretani (Bartolomeo), Luigi Barbini (Giacomo di Alfeo), Marcello Galdini (Giacomo di Zebedeo), Elio Spaziani (Taddeo), Rosario Migale (Tommaso), [Juan] Rodolfo Wilcock (Caifa), Alessandro Tasca [1] (Ponzio Pilato), Amerigo Bevilacqua (Erode I il Grande), Francesco Leonetti (Erode II Antipa), Franca Cupane (Erodiade), Paola Tedesco (Salomé), Rossana Di Rocco (l'Angelo del Signore), Eliseo Boschi (Giuseppe di Arimatea), Natalia Ginzburg (Maria di Betania), Renato Terra (un fariseo) [2].

1 Secondo alcune fonti, Alessandro Clerici (n.d.c.).
2 Secondo alcune fonti nel film compaiono inoltre — non accreditati nei titoli di testa — Anna De Gregorio, Ninetto Davoli (nel ruolo di un pastorello) e lo stesso PPP.

1966

Uccellacci e uccellini (173.036.000/263.014.000) — **pr.**: Alfredo Bini-Arco Film; **dit.**: CIDIF; **o.**: Italia, 1966; **d.**: 88'; **s. e sc.**: PPP; **a. r.**: Sergio Citti; **ass. r.**: Carlo Morandi, Vincenzo Cerami; **f.**: Mario Bernardo, Tonino Delli Colli; **op.**: Franco Di Giacomo, Gaetano Valle; **scg. e arch.**: Luigi Scaccianoce (ass. Dante Ferretti); **co.**: Danilo Donati (ass. Piero Cicoletti); **mo.**: Nino Baragli (ass. Rossana Maiuri), **mus.**: Ennio Morricone; **ca.** dei titoli: Domenico Modugno; ('Carmè Carmè di Totò); **fon.**: Pietro Orlani; **dir. pr.**: Fernando Franchi; **int.**: Totò (Innocenti Totò/frate Ciccillo), Ninetto Davoli (Innocenti Ninetto/frate Ninetto), Femi Benussi (Luna), Rossana Di Rocco (amica di Ninetto), Renato Capogna, Pietro Davoli (due canaglie medioevali), Rosina Moroni (donna del casolare), Lena Lin Solaro (Urganda la sconosciuta), Gabriele Baldini (un dentista dantista), Riccardo Redi (l'ingegnere), Umberto Bevilacqua, Lina D'Amico, Cesare Gelli, Vittorio La Paglia, Alfredo Leggi, Renato Montalbano, Mario Pennisi, Flaminia Siciliano, Fides Stagni, Giovanni Tarallo, Vittorio Vittori, e la voce di Francesco Leonetti (il Corvo).

1967

La terra vista dalla luna [3° ep. di **Le streghe**] (370.043.000/521.760.000) — **pr.**: Dino De Laurentiis Cinematografica (Roma)/Les Productions Artistes Associés (Paris); **dit.**: Dear Film/United Artists Europa; **o.**: Italia/Francia, 1967; **d.**:

30'; **s. e sc.**: PPP; **a. r.**: Sergio Citti; **ass. r.**: Vincenzo Cerami; **f.** (technicolor): Giuseppe Rotunno; **scg.**: Mario Garbuglia, Piero Poletto; **sculture** di Pino Zac; **co.**: Piero Tosi; **mo.**: Nino Baragli; **mus.**: Ennio Morricone; **int.**: Totò (Ciancicato Miao), Ninetto Davoli (Basciù Miao), Silvana Mangano (Assurdina Caì), Mario Cipriani (il prete), Laura Betti (il turista), Luigi Leoni (la moglie del turista).

Edipo re (548.908.000/773.960.000) — **pr.**: Alfredo Bini-Arco Film [in collaborazione con Somafis (Casablanca)]; **dit.**: Euro International Films; **o.**: Italia, 1967; **d.**: 110'; **s. e sc.**: PPP (da « Edipo Re » e « Edipo a Colono » di Sofocle); **a. r.**: Jean-Claude Biette; **f.** (technicolor): Giuseppe Ruzzolini; **op.**: Otello Spila; **scg.**: Luigi Scaccianoce; **arr.**: Andrea Fantacci; **co.**: Danilo Donati; **a. arch.**: Dante Ferretti; **mo.**: Nino Baragli; **mus.**: a cura di PPP; **fon.**: Carlo Tarchi; **dir. pr.**: Eliseo Boschi; **int.**: Franco Citti (Edipo), Silvana Mangano (Giocasta), Alida Valli (Merope), Carmelo Bene (Creonte), Julian Beck (Tiresia), Ninetto Davoli (Anghelos/Angelo), Luciano Bartoli (Laio), Ahmed Bellachmi (Polibo), Francesco Leonetti (servo di Laio), Giandomenico Davoli (pastore di Polibo), e con PPP (Gran Sacerdote), Jean-Claude Biette (un sacerdote), Ivan Giovanni Scratuglia.

1968

Che cosa sono le nuvole? [3° ep. di **Capriccio all'italiana**] (189.171.000/251 milioni 597.000) — **pr.**: Dino De Laurentiis Cin.; **dit.**: Euro Int. Film; **o.**: Italia, 1968; **d.**: 22'; **s e sc.**: PPP; **a r.**: Sergio Citti; **f.** (technicolor): Tonino Delli Colli; **scg. e co.**: Jurgen Henze; **mo.**: Nino Baragli; **mus.**: Domenico Modugno (**ca.**: 'Così sono le nuvole'); **int.**: Totò ('Iago'), Ninetto Davoli ('Otello'), Laura Betti ('Desdemona'), Adriana Asti ('Bianca'), Franco Franchi ('Cassio'), Ciccio Ingrassia ('Roderigo'), Carlo Pisacane ('Brabanzio'), Francesco Leonetti (il burattinaio), Domenico Modugno (il netturbino), Luigi Barbini, Mario Cipriani, Piero Morgia (burattini).

Teorema (915.687.000/1.217.863.000) — **pr.**: Franco Rossellini, Manolo Bolognini-Aetos Film; **dit.**: Euro International Films; **o.**: Italia, 1968; **d.**: 98'; **s. e sc.**: PPP; **a. r.**: Sergio Citti; **f.** (eastmancolor): Giuseppe Ruzzolini; **scg.**: Luciano Puccini; **co.**: Marcella De Marchis; **mo.**: Nino Baragli; **mus.**: W.A. Mozart (Messa da Requiem), Ennio Morricone; **fon.**: Dario Fronzetti; **dir. pr.**: Paolo Frascà; **int.**: Terence Stamp (l'Ospite), Silvana Mangano (Lucia), Massimo Girotti (Paolo), Laura Betti (Emilia), Anne Wiazemsky (Odetta), Andrès-José Cruz (Pietro), Ninetto Davoli (Angelino), Carlo De Mejo (il ragazzo), Alfonso Gatto (il medico), Adele Cambria (la seconda Emilia), Susanna Pasolini (vecchia compagna di Emilia), Luigi Barbini (ragazzo alla stazione), Soublette, Ivan Giovanni Scratuglia, e con Cesare Garboli (l'intervistatore del prologo).

1969

La sequenza del fiore di carta [3° ep. di **Amore e rabbia**] (25.919.000/31.880.000) — **pr.**: Castoro Film (Roma)/Anouchka Film (Paris); **dit.**: INC (Italnoleggio Cin.); **o.**: Italia/Francia, 1969; **d.** 12'; **s. e sc.**: PPP (da un'idea di Puccio Pucci e Piero Badalassi); **a.r.**: Sergio Citti, Maurizio Ponzi; **f.** (technicolor/techniscope): Giuseppe Ruzzolini; **mo.**: Nino Baragli; **mus.**: J.S. Bach ('Passione secondo Matteo'), Giovanni Fusco; **int.**: Ninetto Davoli (un riccetto), Rochelle Barbini (una ragazzina) e la voce di Aldo Puglisi (Dio).

Porcile (279.104.000/343.297.000) — **pr.**: Gian Vittorio Baldi per Idi Cinematografica-I Film dell'Orso-INDIEF (Roma)/CAPAC (Paris); **dit.**: INDIEF; **o.**: Italia/Francia, 1969; **d.**: 100'; **s. e sc.**: PPP; **a. r.**: Sergio Citti, Fabio Garriba; **f.** (eastmancolor): Tonino Delli Colli, Armando Nannuzzi, Giuseppe Ruzzolini; **scg. e co.**: Danilo Donati; **mo.**: Nino Baragli; **mus.**: Benedetto Ghiglia; **fon.**: Alberto Salvatori; **dir. pr.**: Rodolfo Frattaioli; **int.**: Pierre Clementi (il cannibale), Franco Citti (secondo cannibale), Ninetto Davoli, Luigi Barbini (due giovani) [parte arcaica]; Jean-Pierre Léaud (Julian), Anne Wiazemsky (Ida), Alberto Lionello (Klotz), Margherita Lozano (Frau Bertha Klotz), Ugo Tognazzi (Herdhitze), Marco Fer-

reri (Hans Günther), Ninetto Davoli (Marracchione), Sergio Elia (un domestico) [parte moderna][1].

[1] Nell'edizione inglese le due parti hanno i titoli **Orgy** (« Orgia ») e **Pigsty** (« Porcile »).

1970

Medea (328.949.000/404.607.000) — **pr.**: Franco Rossellini-San Marco Film (Roma)/Les Films Number One (Paris)/Janus Film und Fernsehen (Frankfurt); **dit.**: Euro International Films; **o.**: Italia/Francia/Repubblica Federale Tedesca, 1969; **d.**: 118'; **s. e sc.**: PPP (da Euripide); **a. r.**: Carlo Carunchio; **coll. r.**: Sergio Citti; **f.** (eastmancolor): Ennio Guarnieri; **scg.** e **arr.**: Dante Ferretti; **arch.**: Nicola Tamburro; **co.**: Piero Tosi (ass. Piero Cicoletti, Gabriella Pescucci); **mo.**: Nino Baragli; **mus.**: a cura di PPP con la coll. di Elsa Morante; **fon.**: Carlo Tarchi; **dir. pr.**: Fernando Franchi; **int.**: Maria Callas (Medea), Giuseppe Gentile (Giasone), Massimo Girotti (Creonte), Laurent Terzieff (il centauro Chirone), Margareth Clementi (Glauce), Anna Maria Chio (nutrice), Piera Degli Esposti, Graziella Chiarcossi, Sergio Tramonti, Paul Jabara, Gerard Weiss, Luigi Barbini, Franco Jacobbi, Gian Paolo Duregon, Giorgio Trombetti, Luigi Masironi, Michelangelo Masironi, Gianni Brandizi, Mirella Panfili.

Appunti per un'Orestiade africana — **pr.**: Idi Cinematografica; **dit.**: DAE; **o.**: Italia, 1970; **d.**: 55'; **comm.** e **mo.**: PPP (voce: PPP); **f.** Giorgio Pelloni; **mus.**: Gato Barbieri.

1971

Il Decameron (4.231.781.000) — **pr.**: Franco Rossellini-PEA (Roma)/Les Productions Artistes Associés (Paris)/Artemis Film (Berlin); **dit.**: United Artists Europa Inc.; **o.**: Italia/Francia/Repubblica Federale Tedesca, 1970; **d.**: 111'; **s.** e **sc.**: PPP (dal « Decamerone » di Giovanni Boccaccio); **a. r.**: Sergio Citti, Umberto Angelucci; **f.** (technicolor): Tonino Delli Colli; **scg.**: Dante Ferretti; **co.**: Danilo Donati; **mo.**: Nino Baragli, Tatiana Morigi; **mus.**: a cura di PPP (**coll.**: Ennio Morricone); **ed.**: Enzo Ocone; **fon.**: Pietro Spadoni; **dir. pr.**: Mario Di Biase; **int.**: PPP (Giotto), Franco Citti (Ser Cepparello/San Ciappelletto), Ninetto Davoli (Andreuccio da Perugia), Jovan Jovanovic (Rustico), Vincenzo Amato (Masetto da Lamporecchio), Angela Luce (Peronella), Guido Alberti (il ricco mercante), Gianni Rizzo (il padre superiore), Elisabetta [Vito] Genovese (Caterina), Patrizia Capparelli (Alibech)[1], Giuseppe Zigaina, Gabriella Frankel, Vincenzo Cristo, Giorgio Jovine, Salvatore Bilardo, Vincenzo Ferrigno, Luigi Seraponte, Antonio Diddio, Mirella Catanesi, Vincenzo De Luca, Erminio Nazzaro, Giovanni Filadoro, Lino Crispo, Alfredo Sivoli, Giacomo Rizzo, E. Jannotta Carrino, Vittorio Vittori, Monique Van Vooren, Enzo Spitaleri, Luciano Telli, Annie Marguerite Latroye, Gerard Exel, Wolfgang Hillinger, Franco Marletta, Vittorio Fanfoni, Uhle Detlef Gerd, Adriana Donnorso, E. Maria De Juliis, Patrizia De Clara, Guido Mannari, Michele Di Matteo, Giovanni Esposito, Giovanni Scagliola, Giovanni Davoli, Giuliano Fratello, Lucio Amatelli, [e con la partecipazione di] Silvana Mangano (la Madonna).

[1] L'episodio di Alibech è stato soppresso al montaggio (n.d.c.).

1972

Dodici dicembre[1] — **pr.**: Lotta Continua; **o.**: Italia, 1971; **d.**: 104'; **s.**: da un'idea di Giovanni Bonfanti e Goffredo Fofi (su proposta di Lotta Continua); **coll. r.** e **mo.**: Giovanni Bonfanti, Maurizio Ponzi (**ass.**: Lamberto Mancini); **a. r.**: Fabio Pellarin, Umberto Angelucci; **f.**: Giuseppe Pinori, Dimitri Nicolau; **mus.**: Pino Masi; **interventi:** Edoardo Di Giovanni, Marcello Gentili, Augusto Lodovichetti, Rosa Malacarne, Liliano Paolucci, Licia Pinelli, Cornelio Rolandi, Achille Stuani, e con ex-partigiani, operai della Fiat, disoccupati di Napoli, cavatori di Carrara, ecc.

[1] La regia di questo film-documento è firmata dal solo Bonfanti, ma in realtà va attribuita all'apporto collettivo: PPP ne ha diretto circa la metà (n.d.c.).

I racconti di Canterbury (1.976.400.000) — **pr.**: Alberto Grimaldi-PEA; **dit.**: United Artists Europa Inc.; **o.**: Italia, 1971; **d.**: 111'; **s. e sc.**: PPP (dai « Canterbury Tales » di Geoffrey Chaucer); **a. r.**: Sergio Citti, Umberto Angelucci; **ass. r.**: Peter Shepherd; **f.** (technicolor): Tonino Delli Colli; **scg.**: Dante Ferretti;**co.**: Danilo Donati; **mo.**: Nino Baragli; **mus.**: a cura di PPP (**coll.**: Ennio Morricone); **ed.**: Enzo Ocone; **fon.**: Primiano Muratore; **eff. sp.**: Luciano Anzellotti; **dir. pr.**: Alessandro Von Normann; **int.**: PPP (Geoffrey Chaucer), J.P. Van Dyne (cuoco), Vernon Dobtcheff (fattore), Adrian Street (mugnaio), O.T. (1° cacciatore di streghe), Derek Deadmin (indulgenziere), Nicholas Smith (frate), Peter McGregor (mercante), George Bethell Datch (oste), Robert Brook Howard (cappellano delle monache), Selwyn Roberts (cavaliere), Roderick McLeod (scudiero), Charlotte Kell (priora), Pinky Martin (monaca), Dan Thomas (studente di Oxford/Nicola: Nicholas), Ray Parks (sergente della legge), Terry Hooper (allodoliere), Judo Al Hayes (lottatore), Michael Balfour (Giovanni il Legnaiuolo; John the Carpenter), Jenny Runacre (Alison), Peter Cain (Assalonne: Absalom), Michael Derreck (Robin il garzone), Alan McConnell (Mastro Gervaso), Martin Phillips (Martin, compagno di Assalonne), Patrick Duffett (Alan), Eamann Howell (John), Albert King (Simkin il mugnaio), Eileen King (moglie di Simkin), Heather Johnson (Tilde/Molly), Richard Hughes (economo), Gordon King (rettore), Ninetto Davoli (Peterkin), Andrew Dymock (Bill), Laurie Inch (Mary), Norman McGlen (padre di Peterkin), Dorothy Everall (madre di Peterkin), Charles de la Tour (taverniere), Stephen Calcutt (sposo), Diana Fisher (sposa), Francis de Wolff (padre della sposa), Leonard S. Brooks (padrone della bottega), Patrick Newell (prete), Christopher Greener (Sir Elephant), Laura Betti (donna di Bath), Reg Stuart (quarto marito), Judy Stewart-Murray (Lisotta: Alice), Tom Baker (Giannozzo: Jenkin), Mary Stuart (prete), Ken Muggleston (medico), Hugh Griffith (Gennaio o Teofrasto: Sir January), Josephine Chaplin (Maggio: May), Oscar Fochetti (Damiano), Willoughby Goddard (Placebo), Peter Stephens (Giustino), Giuseppe Arrigo (Plutone), Elisabetta Genovese (Proserpina), Franco Citti (giovane misterioso: Devil), Daniel Buckler (2° cacciatore di streghe), Tony Moore (spia), V. Edwards (vecchia), David Hatton (lussurioso povero), Athol Coats (lussurioso ricco), Karl Howman (primo effeminato), Philip Davis (secondo effeminato), John Francis Lane (frate), Settimio Castagna (angelo), Hugh McKenzie-Bailey (Tommaso), Anita Sanders (moglie di Tommaso), Robin Asquith (Rufo), Martin Whelar (Jack la Giustizia: Jack the Justice), John McLaren (Johnny la Grazia: Johnny the Grace), Edward Monteith (Dick il Passero: Dick the Sparrow), Steve Whitton (giovane senza nome), Alan Webb (vecchio) e con Kervin, Franca Sciutto e Vittorio Fanfoni.

Nota: diamo qui di seguito l'elenco dei racconti in cui è divisa la narrazione, secondo l'ordine stabilito in fase di produzione:

Prologo//Racconto del Mugnaio//Racconto del Fattore//Racconto del Cuoco//Racconto di Chaucer (con Sir Elephant) [soppresso al **mo.**]//Racconto della Donna di Bath//Racconto del Mercante//Racconto del Frate//Prologo al Racconto del Cacciatore di streghe//Racconto del Cacciatore di streghe//Racconto dell'Indulgenziere.

— L'ordine dei personaggi in base ai racconti non coincide necessariamente con l'ordine di apparizione sullo schermo; accanto ai nomi tradotti si è riportata la corrispondente voce inglese nei casi più vistosi e significativi.

1974

Il fiore delle mille e una notte (1.868.646.000) — **pr.**: Alberto Grimaldi-PEA (Roma)/Les Productions Artistes Associés (Paris); **dit.**: United Artists Europa Inc.; **o.**: Italia/Francia, 1974; **d.**: 130'[1]; **s. e sc.**: PPP (dalla raccolta anonima di novelle orientali « Alf Laylah wa-Laylah »); **coll. sc.**: Dacia Maraini; **a. r.**: Umberto Angelucci, Peter Shepherd; **f.** (technicolor): Giuseppe Ruzzolini; **scg.**: Dante Ferretti; **co.**: Danilo Donati; **mo.**: Nino Baragli, Tatiana Casini Morigi; **mus.**: a cura di Ennio Morricone; **ed.** Enzo Ocone; **fon.**: Luciano Welisch; **dir. pr.**: Mario Di Biase; **int.**: Franco Merli (Nur-ed-Din), Ines Pellegrini (Zumurrud), Ninetto Davoli (Aziz), Tessa Bouché (Aziza), Franco Citti (il genio), Margareth Clementi, Fessazion Gherentiel (Berhané), Giana Idris (Giana), Abadit Ghidei (principessa Dunya), Alberto Argentino (principe Shahzaman), Francesco Paolo

Governale (principe Tagi), Salvatore Sapienza (principe Yunan), Christian Alegny, Zeudi Biasolo, Gioacchino Castellini, Elisabetta Vito Genovese, Barbara Grandi, Luigi Antonio Guerra, Luigina Rocchi, Franca Sciutto, Salvatore Verdetti, e con Ali Abdullah, Ghenet Aielew, Mohamed Fara Scebani, Jeanne Gauffin Mathieu, Hassan Ali Hamed, Rino Hammaded, Adila Ibrahim, Amanuel Mathews, Jocelyn Munchenbach, Francelise Noel, Mohamed Ali Zedi.

[1] La versione presentata a Cannes durava 155': PPP ha tagliato volontariamente i venticinque minuti che mancano nell'edizione commerciale definitiva (n.d.c.).

1975

Salò o le 120 giornate di Sodoma — **pr.**: Alberto Grimaldi-PEA (Roma)/Les Productions Artistes Associés (Paris); **dit.**: United Artists Europa Inc.; **o.**: Italia/Francia, 1975; **d.**: 118'; **s.** e **sc.**: Sergio Citti, PPP (da « Les cent-vingt journées de Sodome » di Donatien-Alphonse-François de Sade); **a. r.**: Umberto Angelucci; **f.** (technicolor): Tonino Delli Colli; **scg.**: Dante Ferretti; **co.**: Danilo Donati; **mo.**: Nino Baragli, Tatiana Casini Morigi; **mus.**: a cura di Ennio Morricone; **ed.** e **cons. tecn.**: Enzo Ocone; **int.**: Paolo Bonacelli (il Duca), Giorgio Cataldi (il Monsignore), Uberto Paolo Quintavalle (l'Eccellenza), Aldo Valletti(il Presidente), Caterina Boratto (signora Castelli), Elsa De Giorgi (signora Maggi), Hélène Surgère (signora Vaccari), Sonia Saviange (la pianista), Ines Pellegrini (una cameriera), e con Franco Merli, Lamberto Book, Umberto Chessari, Claudio Cicchetti, Gaspare Di Jenno, Sergio Fascetti, Bruno Musso, Antonio Orlando (i ragazzi), Olga Andreis, Graziella Aniceto, Benedetta Gaetani, Dorit Henke, Faridah Malik, Giuliana Melis, Renata Moar, Antinesca Nemour (le ragazze), Efisio Etzi, Guido Galletti, Rinaldo Missaglia, Giuseppe Patruno (i soldati), Liana Acquaviva, Tatiana Mogilansky, Giuliana Orlandi, Susanna Radaelli (le giovani), Ezio Manni, Fabrizio Menichini, Claudio Troccoli, Maurizio Valaguzza (i collaboratori), Anna Maria Dossena, Paola Pieracci, Anna Recchimuzzi, Carla Terlizzi (le serve).

Nei titoli di testa è contenuta la seguente bibliografia su Sade:
— Roland Barthes, « Sade, Fourier, Loyola », éd. du Seuil
— Simone de Beauvoir, « Faut-il brûler Sade », éd. Gallimard
— Maurice Blanchot, « Lautréamont et Sade », éd. de Minuit
— Pierre Klossowski, « Sade mon prochaine » e « Le philosophe scélérat », éd. du Seuil
— Philippe Sollers, « L'écriture et l'experience des limites », éd. du Seuil.

Il curatore ringrazia in particolare:
— Maurizio Ponzi (per alcune preziose informazioni);
— Umberto Angelucci (per aver fornito del materiale inedito sui **Racconti di Canterbury**).

BIBLIOGRAFIA

a cura di Daniela Grosso e Giancarlo Bertolina

La bibliografia è divisa in 7 sezioni: sei (**Poesia, Narrativa, Saggistica-Introduzioni-Premesse-Prefazioni, Sceneggiature, Teatro, Interviste-Dichiarazioni-Interventi-Articoli**) per gli scritti di Pasolini; la settima per gli scritti su Pasolini.

Poesia

1942

« Poesie a Casarsa », Bologna, Libreria Antiquaria

1945

« Diarii », Casarsa, Academiuta

1946

« I pianti », Casarsa, Academiuta

1949

« Dov'è la mia patria », Casarsa, Academiuta

1953

« Tal cour di un frut », Tricesimo-Udine, ed. di Lingua Friulana

1954

« La meglio gioventù » (poesie friulane dal 1941 al 1953), Firenze, Sansoni
« Dal diario (1945-1947)' », Caltanissetta, Sciascia
« Il canto popolare », Milano, Meridiana

1955

Da « L'italiano è ladro » (I), in « Nuova Corrente », Genova, I, n. 3, gennaio, pp. 234-240

I campi del Friuli (Quadri friulani), in « Officina », Bologna, n. 2, luglio, pp. 59-66

1956

Una polemica in versi, in « Officina », Bologna, n. 7, novembre, pp. 283-290
Récit, in « Botteghe oscure », Roma, quad. XXIII

1957

Il pianto della scavatrice, in « Il Contemporaneo », 8 giugno

La Terra di lavoro, in « Nuovi Argomenti », Roma, maggio-giugno, n. 26, pp. 62-67

Quattro frammenti di « La ricchezza », in « Il Contemporaneo », 31 agosto

« Le ceneri di Gramsci » (comprendente altresì **Il canto popolare, Récit, Il pianto**

della scavatrice, La Terra di Lavoro, e altri poemetti), Milano, Garzanti; anche in « Nuovi Argomenti », Roma, novembre 1955-febbraio 1956, n. 17/18 (pp. 72-82)

1958

« L'usignolo della Chiesa cattolica », Milano, Longanesi

1959

De « La richesse », in « Mercure de France », décembre

1960

In morte del realismo, in « Paese Sera », Roma, 28/29 giugno
« Roma 1950. Diario », Milano, Scheiwiller
« Sonetto primaverile (1953) », Milano, Scheiwiller

1961

Da « La religione del mio tempo », in « Palatina », gennaio-marzo

Ballata intellettuale per Titov, in « L'Europa Letteraria », ottobre

Lettera a Nenni (1960), in « Avanti! », Milano, 31 dicembre
« Com'è nato l'universo », Roma, Città Nuova
« La religione del mio tempo » (comprendente altresì **La ricchezza, In morte del realismo, e altri componimenti**), Milano, Garzanti.

1962

Frammenti di diario 1961 ed **Epigrammi**, in « Il Caffè », Milano, febbraio

Ballata delle madri, in « Paragone-letteratura », Roma, febbraio

Brevi epigrammi in risposta a **Sette domande sulla poesia**, in « Nuovi Argomenti », Roma, n. 55/56, marzo-giugno, pp. 50-51

La Guinea, in « Palatina », gennaio-luglio

Da « Poesie mondane », in « L'Europa Letteraria », ottobre

La navigazione verso Cuba, in « Vie Nuove », Roma, 8 novembre

Ballate della violenza in « La Violenza », Roma, Editori Riuniti

Venti disegni di Guttuso (presentati da Pasolini), in « La Violenza », Roma, Editori Riuniti

1963

Poesia in forma di rosa, in « Nuovi Argomenti », Roma, novembre 1962-febbraio
Tappeto orientale e **Il potere**, in « Il Caffè », Milano, febbraio

1964

« Poesia in forma di rosa 1964 » (comprendente i principali componimenti successivi a **La religione**), Milano, Garzanti

1967

Da « Bestemmia » (poema in forma di sceneggiatura), in « Cinema & Film », Roma, n. 2, pp. 224-227. (Versi scritti nel gennaio 1967)

E l'Africa?, in « Cinema & Film », Roma, n. 3, pp. 375-376 (poesia scritta il 30 gennaio '63 e dedicata ai giudici che hanno condannato **La Ricotta)**

Israele, in « Nuovi Argomenti », Roma, n.s., n. 6, aprile-giugno, pp. 273-280

1968

Il P.C.I. ai giovani!, in « Nuovi Argomenti », Roma, n.s., n. 10, aprile-giugno, pp. 17-29; anche in « L'Espresso », 16 giugno

L'enigma di Pio XII, in « Nuovi Argomenti », Roma, n.s., n. 11, luglio-settembre, pp. 14-21

1969

Trasumanar e organizzar, in « Nuovi Argomenti », Roma, n.s., n. 13, gennaio-marzo

Poemi zoppicanti, in « Nuovi Argomenti », Roma, n.s., n. 16, ottobre-dicembre, pp. 226-246

1970

La poesia della tradizione, in « Nuovi Argomenti », Roma, n.s., n. 17, gennaio-marzo, pp. 3-6

La restaurazione di sinistra, in « Nuovi Argomenti », Roma, n.s., n. 18, aprile-giugno, pp. 3-4

Manifestar, in « Nuovi Argomenti », Roma, n.s., n. 20, ottobre-dicembre, pp. 3-22
« Poesie », Milano, Garzanti (comprendente parti delle tre principali raccolte poetiche precedenti)

1971

« Trasumanar e organizzar », Milano, Garzanti

1972

Οὔτις, in « Nuovi Argomenti », Roma, n.s., n. 27, maggio-giugno, pp. 146-150

1973

Ai studens grecs ta un flat (Agli studenti greci in un fiato), in « La Stampa », Torino, 16 dicembre
« Calderòn », Milano, Garzanti
« Poésies 1953-1964 » (trad. José Guidi), Paris, Gallimard

1975

1951 (Poesie), in « Nuovi Argomenti », Roma, n.s., 47/48, settembre-dicembre, pp. 5-12
« La nuova gioventù (Poesie friulane 1941-1974) », Torino, Einaudi
« Le poesie » (contenente versi inediti 1950-1953), Milano, Garzanti

Narrativa

1951

Il ferrobedò, in « Paragone-letteratura », Roma, giugno

1954

Lied, in « L'Approdo », aprile-giugno

1955

« Ragazzi di vita » (romanzo), Milano, Garzanti

1958

Notte nella città di Dio, in « Il Contemporaneo », ottobre-novembre
« Les Ragazzi » (trad. di « Ragazzi di vita » a cura di Claude Henry), Paris, Bouchet/Chastel

1959

Il Rio della Grana (appunti per un romanzo), in « Il Punto », Roma, 14 novembre

Cecilia in « Le più belle novelle di tutti i paesi, 1959 » (a cura di D. Porzio), Milano, Martello, pp. 235-260
« Una vita violenta », (romanzo) Milano, Garzanti
« Une vie violente », Paris, Bouchet/Chastel

1960

« Donne di Roma » (con introduzione di Alberto Moravia), Milano, Il Saggiatore

1962

Dal vero (1952), in « l'Unità », Roma, 15 luglio
« Il sogno di una cosa » (romanzo), Milano, Garzanti

Studi sulla via del Testaccio in « Nuovi racconti italiani », Milano, Nuova Accademia, pp. 361-370

1963

Reportage sul Dio, in « Il Giorno », Milano, 14 luglio

1965

« Alì dagli occhi azzurri », Milano, Garzanti

1968

« Teorema », Milano, Garzanti

1975

« La Divina Mimesis », Torino, Einaudi

Saggistica - Introduzioni - Premesse - Prefazioni

1948

Introduzione a « Ottave » di M. Dell'Arco, Roma, Bardi

1952

Premessa a « Il fiore della poesia romanesca » di L. Sciascia, Caltanissetta, Sciascia
« Poesia dialettale del Novecento » (in collaborazione con Mario Dell'Arco), Parma, Guanda

1955

« Canzoniere italiano/Antologia della poesia popolare », Parma, Guanda

1960

Saggio per una antologia, in « Nuovi Argomenti », Roma, n. 46, settembre-ottobre, pp. 37-68

« Passione e ideologia » (comprendente la maggior parte dei saggi pubblicati tra il 1952 e il 1957 su « Officina », « Paragone-letteratura », « La Fiera letteraria », oltre che in volume), Milano, Garzanti
« La poesia popolare italiana », Milano, Garzanti

1961

« Scrittori della realtà dall'VIII al XIX secolo » (in collaborazione con Alberto Moravia e Attilio Bertolucci), Milano, Garzanti
Prefazione a « Zebio Còtal » di G. Cavani, Milano, Feltrinelli
Prefazione a « Letteratura negra » (a cura di M. De Andrade e L. Sainville), Roma, Editori Riuniti

1962

Prefazione a « Il privilegio di essere vivi » di G. Villa, Padova, Rebellato
Premessa a « La mia eternità » di E. De Giorgi, Caltanissetta/Roma, Sciascia
« L'odore dell'India » (comprendente gli articoli apparsi su « Il Giorno »), Milano, Longanesi

1963

Prefazione a « Uomini » di L. Muccini, Milano, Longanesi

1970

Appunti per un saggio su Biagio Marin (Prefazione a « La vita xe fiama » [poesie 1963-1969] di Biagio Marin), Torino, Einaudi

1972

« Canzoniere italiano/Antologia della poesia popolare », II ed., Milano, Garzanti
« Empirismo eretico », Milano, Garzanti

1973

« Passione e ideologia », II ed., Milano, Garzanti

1974

« L'odore dell'India », II ed., Milano, Longanesi

1975

« Scritti corsari », Milano, Garzanti (2 edizioni)

Sceneggiature

1959

« La notte brava », in « Filmcritica », Roma, X, n. 91/92, novembre-dicembre, pp. 2-19

1961

« Accattone » (prefazione di Carlo Levi), Roma, F.M., coll. Il Cinematografo (anche in « Alì dagli occhi azzurri », Milano, Garzanti, 1965, pp. 249-362)

1962

« Mamma Roma » (sceneggiatura del film e scritti vari), Milano, Rizzoli, coll. Diapason, (anche in « Alì dagli occhi azzurri », Milano, Garzanti, 1965, pp. 363-464)
« La commare secca » (in collaborazione con Bernardo Bertolucci), Milano, Zibetti

1964

« Il Vangelo secondo Matteo » (a cura di Giacomo Gambetti), Milano, Garzanti

1965

« El Evangelio segun Mateo », Barcelona, Aymà, S.A.
« Alì dagli occhi azzurri », Milano, Garzanti (con i testi di **Accattone, Mamma Roma, La Ricotta, La notte Brava**)

La notte brava, in « Alì dagli occhi azzurri », Milano, Garzanti, pp. 150-236

La ricotta in « Alì dagli occhi azzurri », Milano, Garzanti, pp. 467-487

1966

« Uccellacci e uccellini », Milano, Garzanti, coll. Film e discussioni

1967

« Edipo Re », Milano, Garzanti, coll. Film e discussioni

1969

Che cosa sono le nuvole?, in « Cinema & Film », Roma, III, n. 78, inverno-primavera '69, pp. 73-85

Oedipe-Roi (découpage in extenso, suivi du dossier complet de **Théorème**), in « Avant-Scène Cinéma », Paris, n. 97, novembre
« Teorema oder Die Nackten Füsse », München, R. Piper & Co. Verlag (scenegg. in lingua tedesca)

1970

« Medea », Milano, Garzanti, coll. Film e discussioni

« Ostia », (con Sergio Citti), Milano, Garzanti, coll. Film e discussioni

1971

« Oedipus Rex », London, Lorrimer (scenegg. in lingua inglese)

1975

« Il padre selvaggio », Torino, Einaudi (già in « C & F », cit.)
« Trilogia della vita » **(Decameron, I racconti di Canterbury, Il fiore delle Mille e una notte)** (a cura di Giorgio Gattei), Bologna, Cappelli

Teatro

1960

« Orestiade » (Traduzione da Eschilo), Siracusa

1963

« Il Vantone » (Traduzione del « Miles Gloriosus » di Plauto), Milano, Garzanti

1967

« Pilade », in « Nuovi Argomenti », Roma, n.s., n. 7/8, luglio-dicembre, pp. 13-128

1969

« Orgia », Milano

« Affabulazione », in « Nuovi Argomenti », Roma, n.s., n. 15, luglio-settembre, pp. 14-112

Interviste - Dichiarazioni - Interventi - Articoli

1944

Dialet, lenga e stil, in « Stroligùt di cà da laga », aprile

1946

Volontà poetica ed evoluzione della lingua, in « Stroligùt ecc. » aprile

Lettera dal Friuli, in « La Fiera letteraria », Roma, 29 agosto

1947

Sulla poesia dialettale, in « Poesia », VIII

1951

Insistenza della voce « Dio » nella nuova poesia italiana, in « La Fiera letteraria », Roma, 2 giugno

Voci nella città di Dio (recensione di un volume di D. Dolci), in « La Fiera letteraria », Roma, 23 settembre

1955

Pagine introduttive alla poesia popolare italiana, in « Nuovi argomenti », Roma, n. 12, gennaio-febbraio, pp. 55-79.

Ricordo di E. Cirese, in « La Fiera letteraria », Roma, 20 marzo

Non ho amato Claudel, in « La Fiera letteraria », Roma, 10 aprile

Pascoli, in « Officina », Bologna, n. 1, maggio, pp. 1-8

1956

Il neo-sperimentalismo, in « Officina », Bologna, n. 5, febbraio, pp. 169-182

La posizione, in « Officina », Bologna, n. 6, aprile, pp. 245-250

1957

Dieci domande a PPP (di Elio Filippo Accrocca), in « La Fiera letteraria », Roma, 30 giugno

La libertà stilistica, in « Officina », Bologna, n. 9/10, giugno, pp. 341-346

Intervista (a cura di Lino Del Frà), in « L'Italia che scrive », Roma, ottobre

Il limite del cinema neorealistico / Incontro tra scrittori e cinema, in « Cinema Nuovo », Milano, VI, n. 120-121, 15 dicembre, pp. 322-323

1958

Pasolini risponde (a A. Spinosa), in « Il Punto », Roma, 18 gennaio

Cinque domande a PPP (a cura di Lino Del Frà), in « Il Punto », Roma, 10 maggio

Non ho campanile, dice PPP (a cura di Roberto De Monticelli), in « Il Giorno », Milano, 16 dicembre

1959

Marxisants, in « Officina », Bologna, n.s., n. 2, maggio-giugno, pp. 69-73

Nove domande sul romanzo, in «Nuovi Argomenti», Roma, n. 38-39, maggio-agosto, pp. 44-48

Un nuovo romanzo di PPP (inter. di Adolfo Chiesa), in « Paese Sera », Roma, maggio

Esiste un nuovo cinema italiano? / Dibattito, in « Filmcritica », Roma, X, n. 88, agosto, pp. 5-19

Intervista (a cura di G. Rocca), in « Il Punto », Roma, 14 novembre

Intervista (a cura di Giancarlo Ferretti), in « L'Unità », Milano, 27 novembre

Una lettera di PPP, in « Filmcritica », Roma, X, n. 91/92, novembre-dicembre, p. 1

1960

L'irrazionalismo cattolico di Fellini, in « Filmcritica », Roma, XI, n. 94, febbraio, pp. 80-84

Risposta a **Otto domande sulla critica letteraria,** in « Nuovi Argomenti », Roma, n. 44/45, maggio-agosto, pp. 63-68

Omaggio ai poeti, in « Corriere d'Informazione », Milano, 6 ottobre

Il 4 ottobre 1960 (Pagine di diario), in « Il Giorno », Milano, 16 ottobre

Dichiarazione sul « Manifesto dei 121 », in « Il Contemporaneo », Roma, ottobre-novembre

Il 21 ottobre 1960 (Pagine di diario), in « Il Giorno », Milano, 6 novembre

Intervista (a cura di Walter Pedullà), in « Mondo Nuovo », Roma, 18 dicembre

Autobiografia, in « Ritratti su misura di scrittori italiani », a cura di Elio Filippo Accrocca, Sodalizio del libro, Venezia (pp. 320-322).

1961

20-28 novembre 1960 (Pagine di diario), in « Il Giorno », Milano, 8 gennaio

Recensione a « La Noia » di Alberto Moravia, in « L'Illustrazione italiana », Roma, gennaio

PPP in India, in « Il Giorno », Milano, 26 febbraio e 4, 9, 11, 16, 23 marzo (diario)

Intervista (a cura di Daisy Martini), in « Cinema Nuovo », Milano, X, n. 150, marzo-aprile

Risposte alle Quattro domande sul cinema italiano, in « Cinema Nuovo », Milano, X, n. 151, maggio-giugno, pp. 228-229

Intervista (a cura di A. Chiesa), in « Paese Sera », Roma, 20/21 luglio (e 25 maggio 1959, 5 luglio 1960)

E' finito il fascismo in Europa? (risposta a un questionario), in « L'Europa letteraria », giugno-agosto

Dialoghi con P., in « Vie Nuove », Roma, (rubrica settimanale tenuta irregolarmente dallo scrittore dal 28 maggio 1960 al 18 ottobre 1962)

Intervista (con Adele Cambria), in « Stasera », Roma, 29 novembre

Nenni (poesia), con **Lettera 1961,** in « Avanti! », Roma, 31 dicembre

Le opinioni di PPP su (a cura di autori vari), in « Sirena », Torino, supplemento, dicembre

1962

Incontro con PPP (a cura di Bruno Voglino / **dibattito** con P., E. Bruno, R. Jotti, N. Ferrero), in « Filmcritica », Roma, XII, n. 116, gennaio, pp. 686-689

Intervista (a cura di Pietro A. Buttitta), in « Avanti! », Milano, 27 febbraio

Detesto chi gira con la pistola in tasca, in « Paese Sera », Roma, 14 marzo
Dichiarazioni, in « Arts », Paris, 4/10 aprile

La pausa di « Mamma Roma » (pagine di diario), in « Il Giorno », Milano, 20 maggio

Intervista (a cura di Nicola Adelfi), in « La Stampa », Torino, 23 maggio

Sette domande sulla poesia, in « Nuovi Argomenti », Roma, n.s., marzo-giugno

L'uomo borghese non è tutto l'uomo / sottovoce a Moravia, in « L'Espresso », Roma, 3 giugno

Cinematic and Literary Stylistic Figures, in « Film Culture », New York, n. 24, Spring 1962

Il padre selvaggio (soggetto), in « Film Selezione », Roma, III, n. 12, lug.-ago.

Intervista (a cura di Gian Carlo Ferretti), in « L'Unità », Milano, 5 settembre

« Mamma Roma », ovvero dalla responsabilità individuale alla responsabilità collettiva (conversazione a cura di Nino Ferrero), in « Filmcritica », Roma, XIII, n. 125, settembre, pp. 440-450

Risposta a un'inchiesta su « Le due culture », in « Almanacco Letterario Bompiani 1962 », Milano, pp. 315-316

Dialoghi con P., in « Vie Nuove », Roma (l'ultima puntata: n. 42, 18 ottobre)

1963

« Mamma Roma » di PPP (scheda con estratti da critiche di PPP, L. Micciché, T. Chiaretti, U. Casiraghi), in « Il Nuovo Spettatore Cinematografico », Roma, n.s., n. 1

Il Vangelo di Matteo, in « Il Giorno », Milano, 6 marzo

Risposta a **Inchiesta sui giovani d'oggi,** in « Mondo Nuovo », Roma, 17 marzo

Intervista (a cura di Paolo Spriano), in « L'Unità », Roma, 20 aprile

Un passo di Gadda, in « L'Europa Letteraria », aprile-giugno

Intervista con S. Benelli, in « Il Punto », Roma, 16 luglio

1964

I migliori, il linguaggio e le opere a basso costo (inchiesta a cura di S. Giannattasio), in « Cinema Nuovo », Milano, XIII, n. 168, marzo-aprile, p. 97

Intervista sul « Vangelo », in « Settimana Incom Illustrata », Roma, 24 maggio

Una visione del mondo epico-religiosa (colloquio con PPP sul **Vangelo**), in « Bianco e Nero », Roma, XXV, n. 6, giugno, pp. 12-41 (estratti in « Film Quarterly », Berkeley, XVIII, n. 4, Summer 1965)

Confessioni tecniche (sul **Vangelo**), in « Paese Sera », Roma, 27 settembre

Vangelo, in « Oggi illustrato », Milano, 22 ottobre

Il Vangelo secondo Matteo (intervento), in « Vie Nuove », Roma, 22 ottobre

4 registi al microfono (a cura di Marisa Rusconi - intervista ad Antonioni, P., Godard, Donner), in « Sipario », Roma, n. 222, ottobre

Vangelo secondo Matteo, in « Vie Nuove », Roma, 5 novembre, p. 30

Vangelo secondo Matteo, in « Vie Nuove », Roma, 19 novembre, p. 32.

Fare nostro il rischio della scienza, in « Paese Sera », Roma, 20 novembre

Sì, il romanzo è possibile (intervista a cura di Alfredo Barberis), in « Il Giorno », Milano, 2 dicembre

Nuove questioni linguistiche, in « Rinascita », Roma, n. 51, 26 dicembre

Vangelo, in « Cineforum », Venezia, n. 40, dicembre, pp. 971-972

1965

Lo ripeto, io sono in piena ricerca, in « Il Giorno », Milano, 6 gennaio

Intervista all'Approdo TV, in « La Fiera Letteraria », Roma, 24 gennaio

Pasolini all'inferno (inter. di Corrado Stajano), in « Tempo », Milano, 3 febbraio

Vagisce appena il nuovo italiano, in « Il Giorno », Milano, 3 febbraio

L'italiano è ancora in fasce, in « L'Espresso », Roma, 7 febbraio

Diario linguistico, in « Rinascita », Roma, n. 10, 6 marzo

Il cinema di poesia, in origine esposto al Festival di Pesaro, giugno 1965; riprodotto per esteso in « Uccellacci e uccellini » (vol. cit.); e in « Filmcritica », Roma, XVI, n. 156-157, apr.-mag., pp. 275-285; e in « Cahiers du Cinéma », Paris, n. 171, octobre, pp. 54-65

Intervista (a cura di Luigi Faccini e Maurizio Ponzi), in « Filmcritica », Roma, XVI, n. 156/157, aprile-maggio, pp. 245-251

Le cinéma selon P. (intervista di Bernardo Bertolucci e Jean-Louis Comolli, con breve nota introduttiva di J.-L. C. su **Il cinema di poesia,** « Il Vangelo », « La Ricotta », « Accattone », « Mamma Roma »), in « Cahiers du Cinéma », Paris, n. 169, agosto, pp. 76-77

En tant que marxiste, je vois le monde sous un angle sacré (entretien par Gidéon Bachmann), in « Les Lettres Françaises », Paris, 23 septembre

Pier Paolo Pasolini, an interview with James Blue, in « Film Comment », New York, Fall.

La commare secca (soggetto e trattamento del film di Bernardo Bertolucci), in « Filmcritica », Roma, anno XVI, n. 161, ottobre, pp. 508-520

Le cinéma de poésie in « Cahiers du Cinéma » (cit.)

1966

In calce al « cinema di poesia », in « Filmcritica », Roma, XVII, n. 163, gen., pp. 8-12

Poetisch und realistich zugleich (intervista di G. Bachman) in « Der Tagespiegel », Frankfurt, 9 gennaio

Contrasti di idee sull'arrabbiato di Piacenza, in « Rinascita », Roma, n. 14, 2 febbraio; (articolo riportato in parte in « Cinema Nuovo », Milano, IV, n. 181, maggio-giugno, pp. 203-204)

Laboratorio, in « Nuovi Argomenti », Roma, n.s., n. 1, gennaio-marzo, pp. 14-54; e in « Cahiers du Cinéma », Paris, n. 185, Noël

Nota per l'invito alla collaborazione, in « Nuovi Argomenti », Roma, n.s., n. 1, gennaio-marzo, pp. 234-236

Pesaro / Cinema e critica (intervento alla tavola rotonda), in « Marcatré », Milano, Lerici, n. 19/22, aprile, pp. 10-18

I diseredati sono il nostro Terzo Mondo, in « Paese Sera », marzo

La lingua scritta dell'azione, in « Nuovi Argomenti », Roma, n.s., n. 2, aprile-giugno, pp. 67-103

Uccellacci e uccellini (commento), in «Cahiers du Cinéma », Paris, n. 179, giugno, p. 39

P. racconta: « La mia avventura a via Panigo », in « Paese Sera », Roma, 5 luglio

Allegato, in « Nuovi Argomenti », Roma, n.s., n. 3/4, luglio-dicembre pp. 299-306

La fine dell'Avanguardia, ibid., pp. 3-28

Un solo nemico mi fa paura: il sole (di Alberto Arbasino), in « Il Giorno », Milano, 11 novembre

Le scénario comme structure tendant vers une autre structure, in « Cahiers du Cinéma », Paris, n. 185, dec., pp. 76-83

Intervento alla tavola rotonda su « Un uomo a metà », in « Cinema 60 », Roma, VII, n. 60, pp. 31-35

1967
Dialogo 1°, in « Cinema & Film », Roma, I, 1966-1967, pp. 4-8

Pasolini e la critica cinematografica (Dichiarazione del 1962, riportata in: « Scheda filmografica n. 9 » del Cineclub di Ivrea, Ivrea, 16 gennaio)

Razionalità e metafora in PPP (Intervista a cura di Paolo Castaldini; su **La Terra vista dalla luna** e **Uccellacci**, in « Filmcritica », Roma, XVIII, n. 174, gennaio-febbraio, pp. 29-34

Estratto dallo schema grammaticale di P., in « Cinema & Film », Roma, n. 2, primavera, pp. 258-260; (tratto da **Per una definizione dello stile / La lingua scritta dell'azione / Pesaro 66,** in « Nuovi Argomenti », cit.)

Lettura in forma di giornale del « Gazzarra », in « Nuovi Argomenti », Roma, n.s., n. 5, gennaio-marzo, pp. 167-180

La paura del naturalismo (Osservazioni sul piano-sequenza), (esposto al Festival di Pesaro '67), in « Nuovi Argomenti », Roma, n.s., n. 6, aprile-giugno, pp. 11-23; e in « Cahiers du Cinéma », Paris, n. 192, luglio-agosto, pp. 26-30.

Intervista su « Edipo Re », in « Avanti! », Milano, 16 luglio

Intervista su « Edipo Re » (a cura di Luciano Codella), in « Occhio Critico », Roma, n. 7

Discours sur le plan-séquence (relazione alla Mostra di Pesaro '67), in « Cahiers du Cinéma », cit.

Rencontre avec P. (a cura di Jean Narboni - su **Edipo Re**), in « Cahiers du Cinéma », cit., p. 31

Il padre selvaggio (sceneggiatura), **I parte,** in « Cinema & Film », Roma, n. 3, estate, pp. 377-382; **II parte,** ibidem, n. 4, autunno, pp. 500-9

Intervista (a cura di Gideon Bachman), in « Film », Hannover, ottobre

PPP: « Edipo Re » (Entretien avec P., a cura di Jean-André Fieschi), in « Cahiers du Cinéma », Paris, n. 195, novembre, pp. 12-16

Sintagmi viventi e poeti morti, in « Rinascita », Roma, n. 33, 25 agosto

Ora tutto è chiaro, voluto, non imposto dal destino (su **Edipo Re**), in « Cineforum », Venezia, VII, n. 68, ottobre, pp. 607-11

Intervista (a cura di Manlio Cancogni), in « La Fiera letteraria », Roma, 14 dic.

Discorso sul piano-sequenza, ovvero il cinema come semiologia della realtà in AA.VV., « Linguaggio e ideologia nel film », Pesaro, Fratelli Cafieri, pp. 135-150

Enligt Pasolini (Intervista a cura di Peter Cornell, su **Il Vangelo** e **La Ricotta**), in « Chaplin », Stockholm, n. 75

« Interviews with Film Directors » (by Andrew Sarris), Indianapolis / Kansas City / New York, Bobbs Merrill Co. (e New York, Avon) pp. 366-370

Linguaggio e ideologia nel film in « Atti Convegno Terza Mostra Nuovo Cinema (Pesaro '67) », Pesaro; trad. spagnola in « Nuestro Cine », Madrid, n. 65, sett.

PPP e l'autobiografia (intervista a cura di M.R. su **Edipo Re**), in « Sipario », Roma, n. 258

1968

Confessions techniques e **Les avatars du corbeau,** in « Jeune Cinéma », Paris, n. 27/28, gennaio-febbraio, pp. 27-30 e 31-32; (tratto da « Uccellacci e uccellini » [vol. cit.])

Manifesto per un nuovo teatro, in « Nuovi Argomenti », Roma, n.s., n. 9, gennaio-marzo, pp. 6-22

El Evangelio de la rabaldia (interv. di J. Sokolowicz), in « Análisis », Buenos Aires, 22 aprile

Ah, l'Italia disunita!, in « Nuovi Argomenti », Roma, n.s., n. 10, aprile-giugno, pp. 255-256

Aneddotica dell'integrazione a sinistra, ibid, pp. 253-254

Anche Marcuse adulatore?, ibid., pp. 251-252

Hanno sparato a Bob Kennedy, ibid., p. 171

Risposta a Enzo Siciliano, ibid., pp. 41-42

In nome della cultura mi ritiro dal Premio Strega, in « Il Giorno », Milano, 24 giugno

Perché vado a Venezia, in « Il Giorno », Milano, 15 agosto

La posizione di PPP, in « Cinema Nuovo », Milano, XVII, n. 195, settembre-ottobre, p. 336

Due interviste su « Teorema » (a cura della redazione), in « Jeune Cinéma », Paris, n. 33, ottobre, pp. 6-14

Incontro con PPP (intervista a cura di L. Peroni, con filmografia), in « Inquadrature », Pavia, nn. 15/16, autunno

Intervista (a cura di I. Zsugán), in « Filmvilág », Budapest, n. 22, 15 novembre

Ora posso lavorare tranquillo, in « La Stampa », Torino, 24 novembre

Ciò che è neo-zdanovismo e ciò che non lo è, in « Nuovi Argomenti », Roma, n.s., n. 12, ottobre-dicembre, pp. 14-19

Omaggio a Papa Giovanni XXIII in « Città dell'uomo » (antologia scolastica a cura di Mario Lussignoli), Milano, Principato, pp. 1360-1363 (dal testo registrato di una conferenza tenuta a Brescia il 13 dicembre 1964)

1969

Sur « Théorème », in « La Quinzaine Littéraire », Paris, 1/15 marzo

Intervista (a cura di P. Calum), in « Kosmorama », Kobenhavn, n. 89, marts.

P. e il « Teorema » dell'OCIC, in « Cinema Nuovo », Milano, XVII, n. 198, marzo-aprile, p. 87

Entretien avec P. (a cura di G. P. Brunetta, su **Porcile**), in « Cahiers du Cinéma », Paris, n. 212, maggio

Intervista (a cura di G. Braucourt), in « Cinéma 69 », Paris, n. 136, maggio

Io non cerco lo scandalo (Dichiarazioni di P. fatte alla stampa francese e a « La Stampa » di Torino), in « Cineforum », Venezia, IX, n. 85, maggio, pp. 316-318

Nove domande sul romanzo, in « Nuovi Argomenti », Roma, n.s., maggio-agosto

La parola orale - meravigliosa possibilità del cinema, in « Cinema Nuovo », Milano, XVIII, n. 201, settembre-ottobre, pp. 363-67

Porcile o no / Tiriamo le somme, in « Il Dramma », Roma, settembre, n. 12, pp. 83-94

Un cinéma de poésie (intervista di Yvonne Baby su **Porcherie**), in « Le Monde », Paris, 12 ottobre

Note sur « Porcile », in « Jeune Cinéma », Paris, n. 41, ottobre, pp. 16-18

PPP par lui-même, in « L'Avant-Scène Cinéma », Paris, n. 97, novembre, p. 47

Intervento su « Porcile », in « Paragone-letteratura », n. 236

« P. on P. » (by Oswald Stack), London, Thames and Hudson, coll. Cinema One, num. 11

Porcile, in « Cineforum », Venezia, n. 85, p. 318

Porcile, in « Tempo », Milano, n. 40, p. 33

1970

Petrarkosky sonet na lautréamonstosvkétéma (traduzione letterale: « Un sonetto di Petrarca su un tema di Lautréamont »; intervista a P. Con particolare riguardo a **Medea**), in « Film a doba », Praha, n. 2

Intervento su « Medea », in « Rivista del Cinematografo », Roma, n. 2/3, febbraio-marzo

Intervista (a cura di A. Tournès e R. Rouquette), in « Jeune Cinéma », Paris, n. 45, mars, pp. 18-20

Entretien avec PPP (a cura di Noël Simsolo - su **Uccellacci e uccellini**), in « Image et Son », Paris, n. 238, aprile

Il sentimento della storia, in « Cinema Nuovo », Genova/Firenze, XIX, n. 205, maggio-giugno, pp. 172-173

A quattr'occhi con Pasolini (intervista di Louis Valentin), in « Lui », n. 1, giugno

Sul doppiaggio (redazionale), in « Filmcritica », Roma, XXI, n. 208, luglio-agosto, pp. 268-270

Il cinema impopolare, in « Nuovi Argomenti », Roma, n.s., n. 20, ottobre-dicembre

Encuentro con PPP (con filmografia fino a Decameron), in « Hablemos de Cine », Lima, n. 53

« Entretien avec PPP » (a cura di Jean Duflot), Paris, Pierre Belfond

PPP: The « Restoration » i Italia har bagynt! (intervista a cura di Dacia Maraini con filmografia), in « Fant », Oslo, n. 12

Entretien avec PPP (par Jean-Michel Gardair - « sur son oeuvre poétique »), in « Le Monde », Paris, 26 février

1971

Pasolini-Delli Colli ancora insieme (int. di Maurizio Porro), in « Photo 13 », genn.

Editoriale per i Nuovi Argomenti 1971 (appunti), in « Nuovi Argomenti », Roma, n.s., n. 21, gennaio-marzo, pp. 3-6

Che cos'è un vuoto letterario?, ibidem, pp. 7-10

Satura, Il pensiero perverso, La beltà (appunti), ibidem, pp. 17-26

Entretien avec PPP (int. Jean-Michel Gardair), in « Le Monde », Paris, 26 febbr.

Ancora il linguaggio della realtà (domande di Sergio Arecco e risposte epistolari di PPP, poi pubblicate in appendice a: S. Arecco, « PPP », Roma, Partisan, 1972), in « Filmcritica », Roma, XXII, n. 214, marzo, pp. 125-130

Res sunt nomina, in « Bianco e Nero », Roma, nn. 3/4, marzo-aprile

Interventi / Il film e la critica, in « Filmcritica », Roma, XXII, n. 215, aprile-maggio, pp. 237-238

Viaggio d'inverno, Miscellanea, I sogni ideologici, (appunti) in « Nuovi Argomenti », Roma, n.s., n. 22, apr-giu., pp. 13-24

Pier Paolo Pasolini (in dialogo con Dacia Maraini), in « Vogue », maggio

P.: c'est le Décameron qui m'a choisi (entretien par Claude-Michel Cluny), in « La Galerie », décembre

1972

Un drôle d'uccello pour P. (entretien par Gérard Langlois sur « Les Contes de Canterbury »), in « Les Lettres Françaises », Paris, 1 mars

Rencontre avec P. (entretien par Claude-Michel Cluny), in « Cinéma 72 », Paris, n. 164, mars

Intervista (a cura di N. Reda Mahain), in « Cinema 60 », Roma, XII, nn. 87/88, gennaio-aprile

L'odiato P. (Enzo Siciliano), in « L'Espresso », Roma, 14 luglio

PPP: celui qui est arrivé par le scandale (entretien par Lucio Attinelli), in « Le Figaro », Paris, 3 septembre

Quando discesero i barbari Arbasino resistette Parise no, in « Tempo », Milano, 17 dicembre

1973

Contro i capelli lunghi, in « Corriere della sera », Milano, 7 gennaio

Dialogo armato con P. (a cura di Natalia Aspesi), in « Il Giorno », Milano, 31 gen.

Entretien avec PPP, in « Image et Son », Paris, janvier

Otto domande sull'estremismo (prologo: E.M.), in « Nuovi Argomenti », Roma, n.s., n. 31, gennaio-febbraio, pp. 5-19

Sur « Les Contes de Canterbury », in « Jeune Cinéma », Paris, n. 68, fevrier, pp. 32-35

Il futuro è già finito (interv. di Massimo Conti), in « Panorama », Milano, 8 marzo

Ideologia e poetica / Conversazione a cura di Gideon Bachmann (registrata a Roma il 14 dicembre 1972), in « Filmcritica », Roma, XXIV, n. 232, marzo, pp. 88-91

Con P. alla ricerca delle « Mille e una notte » (a cura di F. Perego), in « Tempo », Milano, 11 marzo

Il folle slogan del jeans Jesus, in « Corriere della sera », Milano, 17 maggio

Recensione a « Un po' di febbre » di Sandro Penna, in « Tempo », Milano, 10 giugno

Recensione a « Lettera alla mamma » a cura di Alice Milani Comparetti, in « Tempo », Milano, 8 luglio

P. giudica i temi d'italiano in « Tempo », Milano, 15 luglio

Intervista (di G. Bachman), in « Il Messaggero », Roma, 24 agosto

Intervista a P. (sul « Fiore delle mille e una notte), in « Playboy », Milano, Rizzoli, II, n. 9, settembre

Recensione a « Underground: a pugno chiuso » di Andrea Valcarenghi, in « Tempo », Milano, 4 novembre

Recensione a « Esperienze di una ricerca sulle tossicomanie giovanili in Italia », a cura di Luigi Cancrini, in « Tempo », Roma, Il novembre

P.ne triche pas avec le public, in « Jeune Cinéma », Paris novembre

Dialoghi italiani di "Trash", in « Filmcritica », Roma, XXIV, n. 238/240, ottobre-dicembre, pp. 325-360

Recensione a « I due compagni » di Giovanni Comisso, in « Tempo », Milano, 2 dicembre

Sfida ai dirigenti della televisione, in « Corriere della Sera », Milano, 9 dicembre

Interviste, in Ferdinando Camon, « Il mestiere di scrittore » (conversazioni critiche), Garzanti, Milano (pp. 94-122)

1974

Recensione a « Io faccio il poeta » di Ignazio Buttitta, in « Tempo », Milano, 11 gennaio

I registi accusano (intervallo), in « Playboy », (ed. italiana), Milano, III, gennaio, n. 1, p. 10

Ebreo-tedesco, in « Tempo », Milano, 1 febbraio

Gli uomini colti e la cultura popolare, in « Tempo », Milano, 22 febbraio

Schermi (rubrica), in « Playboy », (ed. italiana), gennaio: su **Sussurri e grida**, p. 19; febbraio: su **Amarcord**, p. 18; marzo: su **Milarepa**, p. 139

La Chiesa, i peni e le vagine, in « Tempo », Milano, 1 marzo

Gli intellettuali nel '68: manicheismo e ortodossia della rivoluzione dell'indomani », in « Il Dramma », Roma (per un'inchiesta sugli interventi politici degli intellettuali), marzo

Vuoto di carità, vuoto di cultura: un linguaggio senza origini (Prefazione a una raccolta di sentenze della Sacra Rota, a cura di Francesco Perego), marzo

Il sesso nelle carceri - La carne in prigione, in « Il Mondo », Roma, 11 aprile

Recensione a « Gli omosessuali » di M. Daniel-A. Baudry, in « Tempo », Milano, 26 aprile

P.: per esorcizzare un futuro di intolleranza / Sette domande a cura di Gian Luigi Rondi, in « Il Tempo », Roma, 28 aprile

La pazzesca razionalità della geometria religiosa, in « Cinema Nuovo » Torino / Firenze, XXII, n. 229, maggio-giugno, P. 184-7

P. mille e uno (int. di Marco Giovannini), in « Panorama », 30 maggio

Gli italiani non sono più quelli, in « Corriere della Sera », Milano, 10 giugno

P. raccolta con rabbia l'assurda rovina di una città / A poche ore dalla proiezione a Milano di « Le mura di Sana'a' », in « Corriere della Sera », Milano, 20 giugno

Il potere senza volto, in « Corriere della Sera », Milano, 24 giugno

Lettera aperta a Italo Calvino / P. quello che rimpiango, in « Paese Sera », Roma, 8 luglio

Cari nemici, avete torto (colloquio di Guido Vergani), in « Il Mondo », Roma, 11 luglio

P. intervista Pannella: siamo pazzi di libertà, in « Il Mondo », Roma, 25 luglio

Recensione a « Avventure di guerra e di pace » di Francesco De Gaetano, in « Tempo », Milano, 12 luglio

Apriamo un dibattito sul caso Pannella, in « Corriere della Sera », Milano, 16 luglio

Abrogare P., in « Corriere della Sera », Milano, 26 luglio

Lo scandaloso PPP (a cura di Emilia Granzotto), in « Panorama », Milano, 8 agosto

Recensione a « Letteratura e classi subalterne » di Ferdinando Camon, in « Tempo », Milano, 9 agosto

Contro l'ufficialità della storia: testimoni inclassificabili, in « Tempo », Roma, 16 agosto

P.: « Conosco di più gli arabi che i milanesi », in « Stampa Sera », Torino, 29 agosto

Conversazione con PPP (a cura di Alessandro Gennari), in « Filmcritica », Roma, XXV, n. 247, agosto-settembre, pp. 280-282

Eros e cultura (intervista a cura di Massimo Fini, sul **Fiore**), in « L'Europeo », Milano, 19 settembre, pp. 40-45.

I dilemmi di un Papa oggi, in « Corriere della Sera », Milano, 22 settembre

Il genocidio, in « Rinascita », Roma, 27 settembre

Le ambigue forme della ritualità narrativa, in « Cinema Nuovo », Torino / Firenze, XXIII, n. 231, settembre-ottobre, pp. 342-347

Chiesa e potere, in « Corriere della Sera », Milano, 6 ottobre

L'ambiguità / Relazione alla Biennale di Venezia, in « Filmcritica », Roma, XXV, n. 248, ottobre, pp. 308-310

Che cos'è questo golpe? in « Corriere della Sera », Milano, 14 novembre,

Cinema: industria e cultura, in « Dimensione Democratica », Torino, III, n. 10, 28 nov., p. 24 (relazione alla Biennale / Cinema; già **L'ambiguità,** in « Filmcritica », cit.)

Colpo di testa del capro espiatorio, in « Panorama », Milano, 7 novembre

Questo cinema « scellerato », in « La Fiera letteraria », Roma, 10 novembre

Le cose divine, in « Tempo », Milano, 22 novembre

Interrogativi, in « Bianco e Nero », Roma, XXXV, n. 9/12 settembre-dicembre, pp. 157-160

Fascista, (intervista a cura di Massimo Fini), in « L'Europeo », Milano, 26 dicembre

Tetis (intervento-relazione nel volume collettivo « Erotismo eversione merce » a cura di Vittorio Boarini), Bologna, Cappelli, pp. 95-103

Pier Paolo Pasolini (interview: Michel Maingois), in « Zoom », n. 26

1975

Sono contro l'aborto, in « Corriere della Sera », Milano, 19 gennaio

L'ignoranza vaticana come paradigma dell'ignoranza della borghesia italiana, in « Epoca », Roma, 25 gennaio

Una lettera di P.: opinioni sull'aborto, in « Paese Sera », Roma, 25 gennaio

P. replica sull'aborto, in « Corriere della Sera », Milano, 30 gennaio

Il vuoto del potere in Italia, in « Corriere della Sera », Milano, 1 febbraio

Il viaggio di Pasolini nell'inferno di Salò, (intervista di A. Santuari), in « Paese Sera », Roma 9 febbraio

Processo alla DC: accusa e difesa / Gli insostituibili Nixon italiani, in « Corriere della Sera », Milano, 18 febbraio

Non aver paura di avere un cuore, in « Corriere della Sera », Milano, 1 marzo

Io sono come un negro, in « Il Mondo » Roma, 20 marzo

Il sesso come metafora del potere (Autointervista), in « Corriere della Sera », Milano, 25 marzo

Divido Sade per quattro (int. di L. Spagnoli) in « Il Mondo », 10 aprile

P., Pannella e il dissenso / Lettera a Pannella, in « Corriere della Sera », Milano, 18 luglio

La polemica sulla disobbedienza / La droga: una vera tragedia italiana, in « Corriere della Sera », Milano, 24 luglio

Quando i giovani sono criminali / Ma a che serve capire i figli?, in «Corriere della Sera », Milano, 1 agosto

Tribuna aperta / Il processo, in «Corriere della Sera», Milano, 24 agosto

Conversazione con PPP (a cura di Gideon Bachmann e Donatella Gallo), in « Filmcritica », Roma, XXVI, n. 256, agosto, pp. 235-239

Lettera aperta al Presidente della Repubblica, in « Corriere d'Informazione », Milano, 4 settembre

Tribuna aperta / Risposte sul processo, in «Corriere della Sera », Milano, 9 settembre

Il poeta risponde al Presidente della Repubblica in «Il Mondo », 11 settembre

Tribuna aperta / Processo anche per Donat Cattin, in « Corriere della Sera », Milano, 19 settembre

Tribuna aperta / Perché il processo, in « Corriere della Sera », Milano 28 settembre

Il mio « Accattone » in TV dopo il genocidio, in «Corriere della Sera », Milano, 8 ottobre

Aboliamo la TV e la scuola d'obbligo, in « Corriere della Sera », Milano, 18 ottobre

P.: la selva oscura, in « La Stampa », Torino, 7 novembre

Lettura « luterana » a Italo Calvino, in « Il Mondo », 30 ottobre

Perché ho fatto le 120 giornate di Sodoma, in « Corriere d'Informazione », Milano, 7 novembre

Siamo tutti in pericolo (intervista a cura di F. Colombo), in « Tuttolibri », Torino, I, n. 2, 8 novembre

Ho abiurato la trilogia della vita / La pagina postuma dello scrittore, in « Corriere della Sera », Milano, 9 novembre

Il suo testamento, in « Il Mondo », Roma, XXVII, n. 46, 13 novembre

Je haïs l'état ou je vis, in « Ecran 75 », Paris, n. 42, 15 dicembre, pp. 22-23 (testo originale del cortometraggio **Ritratto di P.: Primo piano-PPP / cultura e società,** Roma, 1967)

Sur « Salò », in « Ecran 75 », Paris, n. 42, 15 dicembre, pp. 25-27

Intervista, in « 7 domande a 49 registi », di Gian Luigi Rondi, Torino, SEI

Scritti su PPP

1943

A. GATTO, su «Poesie friulane », in « La Ruota », I
G. CONTINI, su « Poesie friulane », in « Corriere del Ticino », Lugano, 23 aprile
A. RUSSI, su « Poesie friulane », in « Primato », maggio

1947

S. NALDINI, in « Messaggero Veneto », Udine, 23 marzo
G. POZZI, in « La Fiera Letteraria », Roma, 9 ottobre

1949

G. CAPRONI, in « Il Lavoro », Genova, 5 novembre

1951

G. COMISSO, in « Il Giornale », Napoli, 3 febbraio
G. CAPRONI, in « Alfabeto », 30 novembre

1954

G. CONTINI, in « L'Approdo », Firenze, aprile-giugno
G. VIGORELLI, **PPP** (su « Poesie friulane »), in « La Fiera Letteraria », Roma, n. 10, ottobre

1955

G. CAPRONI, su « Poesie friulane », in « Paragone-letteratura », Roma, febbraio
S. PAUTASSO, su « Ragazzi di vita », in « Questioni », marzo-aprile
P. DALLAMANO, su « Ragazzi di vita », in « Paese Sera », Roma, 10 giugno
G. GRAMIGNA, in « Corriere d'informazione », Milano, 15 giugno
C. BO, su « Ragazzi di vita », in « L'Europeo », Milano, 19 giugno
F. FORTINI, su « Ragazzi di vita », in « Comunità », Ivrea, giugno
A. PAOLINI, su « Ragazzi di vita », in « Situazioni », giugno
A. CAJUMI, su « Ragazzi di vita », in « La Stampa », Torino, 2 luglio
G. CATTANEO, su « Ragazzi di vita », in « Il Resto del Carlino », Bologna, 3 luglio
F. VIRDIA, su « Ragazzi di vita », in « La Voce repubblicana », Roma, 3 luglio
G. VIGORELLI, su « Ragazzi di vita », in « La Fiera letteraria », Roma, 10 luglio
O. DEL BUONO, **Ragazzi romani** (su « Ragazzi di vita »), in « Cinema Nuovo », Milano, IV, n. 62, 10 luglio, pp. 37-48
G. BARTOLUCCI, su « Ragazzi di vita », in « Avanti! », Milano, 20 luglio
T. FIORE, su « Ragazzi di vita », in « Il Paese », Roma, 22 luglio
S. ANTONIELLI, su « Poesie friulane », in « Belfagor », Firenze, 31 luglio
G. TITTA ROSA, su « Ragazzi di vita », in « L'Osservatore politico-letterario », luglio
R. DAL SASSO, su « Ragazzi di vita », in « Rinascita », Roma, luglio-agosto
G. TROMBATORE, su « Ragazzi di vita », in « L'Unità », Roma, 11 agosto

A. BOCELLI, **Il fenomeno Pasolini** (su « Ragazzi di vita »), in « Il Mondo », Roma, 11 ottobre
G. LUTI, su « Ragazzi di vita », in « Itinerari », ottobre
A. MELE, su « Ragazzi di vita », in « Il Paese », Roma, 3 novembre
F. BOLZONI, **I « Ragazzi di vita » sotto il sole di Roma**, in « Bianco e Nero », Roma, XVI, n. 12, dicembre, pp. 53-63
E. RAIMONDI, **La valigia delle Indie**, Firenze, Vallecchi

1956

G.B. ANGIOLETTI, in « La Stampa », Torino, 7 gennaio
M. MAZZOCCHI ALEMANNI, **Pasolini e il linguaggio**, in « Il Ponte », Firenze, gennaio
VANN'ANTO', in « Il Contemporaneo », Roma, 2 giugno
V. TALARICO, in « Il Contemporaneo », Roma, 16 giugno
E. SICILIANO, **Sul poemetto "Le Ceneri di Gramsci"**, in « Nuova Corrente », Genova, n. 7, ottobre-dicembre, pp. 35-41

1957

A. GIULIANI, in « Il Verri », Milano, 4
P. CITATI, su « Le Ceneri », in « Il Punto », Roma, 29 giugno
A. SERONI, su « Le Ceneri », in « L'Unità », Roma, 29 giugno
E.F. ACCROCCA, su « Le Ceneri », in « Il Paese », Roma, 12 luglio
G. CAPRONI, su « Le Ceneri », in « La Fiera letteraria », Roma, 21 luglio
G. FASANO, su « Le Ceneri », in « Nuova Generazione », 21 luglio
C. BETOCCHI, su « Le Ceneri », in « Il Popolo di Milano », Milano, 28 luglio
R. DAL SASSO, su « Le Ceneri », in « Rinascita », Roma, luglio-agosto
S. ANTONIELLI, su « Le Ceneri », in « Avanti! », Milano, 8 agosto
G. PAMPALONI, su « Le Ceneri », in « L'Espresso », Roma, 25 agosto
E. ZOLLA, **Le Ceneri di Gramsci**, in « Tempo Presente », Roma, II, n. 8, agosto, pp. 677-678
G. CUSATELLI, su « Le Ceneri », in « Palatina », luglio-settembre
A. BOCELLI, su « Le Ceneri », in « Il Mondo », Roma, 24 settembre
M. RAGO, in « Il Contemporaneo », Roma, 12 ottobre
G. BARBERI SQUAROTTI, **Pasolini** (studio su « Le Ceneri ») in « Paragone-letteratura », Roma, ottobre (ora in G.B.S., « Poesia e narrativa del secondo Novecento », Milano, Mursia, 1961)
P. DALLAMANO, su « Le Ceneri », in « Paese Sera », Roma, 23 novembre
A. ASOR ROSA, su « Le Ceneri », in « Mondo operaio », dicembre
E. FALQUI, « Novecento letterario », Firenze, Vallecchi, serie V, pp. 482-488
O. LOMBARDI, « Narratori neorealisti », Pisa, Nistri-Lischi, pp. 87-88
A. SERONI, « Leggere e sperimentare », Firenze, Parenti, pp. 187-188
M. RAGO, « Il Menabò I », Torino, Einaudi, pp. 115 e sgg.

1958

R. SANESI, **Tre mesi di poesia** (su « Le Ceneri »), in « Cinema Nuovo », Milano, VII, n. 123, 15 gennaio, pp. 62-63
G. GEROLA, in « Quartiere », I
D. CADORESI, in « La Situazione », marzo
P. PUCCI, **Lingua e dialetto in Pasolini e in Gadda**, in « Società », XIV, marzo
C. VARESE, su « Le Ceneri », in « Nuova Antologia », giugno
G. GRAMIGNA, su « L'Usignolo della Chiesa cattolica », in « Settimo giorno », Milano, 10 luglio
F. LEONETTI, su « Le Ceneri », in « Nuova Corrente », Genova, luglio-dicembre
M. DIACONO, **Il peccato e la grazia** (su « L'Usignolo »), in « Tempo presente », Roma, III, n. 9-10, settembre-ottobre, pp. 817-818
E. CECCHI, **Libri nuovi e usati** (su « Ragazzi di vita »), Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 199-201
M. COSTANZO, **Pasolini filologo e poeta**, in « Studi per un'antologia », Milano, Scheiwiller, pp. 79-112
F. LEONETTI, **Esame dei contenuti attuali secondo la serie dei poemetti di Pasolini**, in « Nuova Corrente », Genova, n. 11-12, pp. 41-76

G. MANACORDA, in appendice a « I narratori » di L. Russo, Milano-Messina, Principato, pp. 460-3

1959

G. CUSATELLI, su « Una vita violenta », in « Palatina », aprile-giugno
L. PICCIONI, su « Una vita », in « Palatina », aprile-giugno
W. MAURO, su « Una vita », in « Il Paese », Roma, 3 giugno
P. CITATI, su « Una vita », in « Il Punto » Roma, 6 giugno
G.B. VICARI, su « Una vita », in « La Settimana Incom », Roma, 6 giugno
P. MILANO, su « Una vita », in « L'Espresso », Roma, 7 giugno
P. BIANCHI, **Pasolini ha pietà per i dannati** (su « Una vita »), in « Il Giorno », Milano, 9 giugno
L. GIGLI, su « Una vita », in « La Gazzetta del Popolo », Torino, 10 giugno
C. BO, su « Una vita », in « L'Europeo », Milano, 14 giugno
G. GRAMIGNA, **Un inferno alle porte di Roma** (su « Una vita »), in « Corriere d'Informazione », Milano, 16 giugno
M. RAGO, su « Una vita », in « L'Unità », Roma, 18 giugno
C. SALINARI, su « Una vita », in « Vie Nuove », Roma, 27 giugno
G. SPAGNOLETTI, su « Una vita », in « Italia domani », 28 giugno
G. BARBERI SQUAROTTI, **Pasolini-Pascoli,** in « Paragone-letteratura », Roma, giugno
P. CITATI, su « Una vita », in « Illustrazione italiana », Milano, giugno
O. DEL BUONO, **Rea, Parise e Pasolini**, in « Cinema nuovo », Milano, VIII, n. 139, maggio-giugno, pp. 256-257
R. DAL SASSO, su « Una vita », in « Il Contemporaneo », Roma, giugno-luglio
A. MELE, su « Una vita », in « Nostro Tempo », giugno-luglio
M. RAGO, **Una vita violenta,** in « L'Unità », Milano, 1 luglio
A. ASOR ROSA, su « Una vita », in « Avanti! », Milano, 3 luglio
F. VIRDIA, **Vita e violenza nell'ultimo Pasolini,** in « La Fiera letteraria », Roma 5 luglio
P. DALLAMANO, su « Una vita », in « Paese Sera », Roma, 7 luglio
C. BO, **Il fango di Pasolini,** in « La Stampa », Torino, 9 luglio
G. TITTA ROSA, su « Una vita » in « L'Osservatore politico-letterario », luglio
G. MANACORDA, su « Una vita », in « Rinascita », Roma, luglio-agosto
A. BOCELLI, su « Una vita », in « Il Mondo », Roma, 18 agosto
A. GUGLIELMI, su « Una vita », in « Belfagor », Firenze, 30 settembre
C. VARESE, **Una vita violenta,** in « Nuova Antologia », settembre
G. CUSATELLI, **Un narratore neo-naturalista,** in « Palatina », 10
G.C. FERRETTI, in « Il Calendario del Popolo », ottobre
L. PICCIONI, **Ragazzi di vita violenta,** in « Palatina », 10
AA.VV., in « Avanti! », Milano, 17 novembre
F. DE POLI, in « Presenza », luglio-dicembre
V. AMORUSO, su « Una vita », in « Nuova Corrente », Milano, n. 15

1960

M. CAMILLUCCI, su « Una vita », in « Humanitas », gennaio
A. ARBASINO, in « Il Verri », Milano, febbraio
I. MAIONI, **I romanzi di Pasolini,** in « Il Baretti », marzo-aprile
G. DEVOTO, **Intervento sulla narrativa,** in « Il Verri », Milano, aprile
A. GUGLIELMI, **Pasolini maestro di vita,** in « Il Verri », Milano, giugno
G. RICCIOLI, **Pasolini e Zavattini, due proposte per il cinema italiano,** in « Cinema 60 », Roma, I, n. 6, pp. 23-26
L. CARETTI, su « Passione e ideologia », in « L'Approdo letterario », Firenze, luglio-settembre
M. RAGO, su « Passione », in « L'Unità », Roma, 29 ottobre
G. CATTANEO, su « Passione », in « La Tribuna », Roma, 30 ottobre
P. CIMATTI, su « Passione », in « La Fiera letteraria », Roma, 4 dicembre
A. BORLENGHI, su « Passione », in « Libera Stampa », Lugano, 13 dicembre
A. ROSSI, **Passione e ideologia in Pasolini,** in « Paragone-letteratura », Roma, dicembre
I. CALVINO, in « Il Menabò II », Torino, Einaudi, p. 14
F. FORTINI, **Le poesie italiane di questi anni,** in « Il Menabò II », Torino, Einaudi, pp. 130-139 (ora in F.F., « Saggi italiani », Bari, De Donato, 1974)

C. SALINARI, (su « Ragazzi ») **La questione del realismo**, Firenze, Parenti, pp. 57-62

1961

Intellectualism... and the teds, in « Films and Filming », London, january
A. ASOR ROSA, in « Il Contemporaneo », Roma, febbraio
E. PACI, in « Aut Aut », Milano, n.s., Roma, gennaio-marzo
G. PAMPALONI, ibidem
S. PAUTASSO, ibidem
E. SANGUINETI, ibidem
P. SPRIANO, **L'arte, la morale e i cattolici**, in « L'Unità », Roma, 3 marzo
G.C. FERRETTI, **L'arte, la morale e i cattolici**, ibidem
D. MARTINI, **L'accattone di P.P.P.**, in « Cinema nuovo », Milano, X, n. 150, marzo-aprile, pp. 136-138
A. ASOR ROSA, **L'arte, la morale e i cattolici**, in « L'Unità », Roma 1 aprile
A. MINUCCI e S. VERTONE, **L'arte, la morale e i cattolici**, in « L'Unità », 4 aprile
F. FEDELI, **De vero signore Pasolini fa l'attaccattone** (fototesto), in « Il Reporter », Roma, III, n. 13, 11 aprile
P. CITATI, su « La religione del mio tempo », in « Il Giorno », Milano, 13 giugno
C. BO, su « La religione », in « L'Europeo », Milano, 25 giugno
D. PORZIO, su « La religione », in « Oggi », Milano, 29 giugno
G.C. FERRETTI, **Naturalismo e trascendenza nell'opera di Giovanni Testori**, in « Il Contemporaneo », Roma, giugno
G. DEVOTO, **Lingua e dialetto nella narrativa contemporanea** (Analisi del linguaggio di « Una vita »), in « Terzo Programma », Torino, II trimestre, pp. 50-54
M. FERRETTI, su « La religione », in « Paese Sera », Roma, 30 giugno - 1 luglio
O. DEL BUONO, su « La religione », in « La Settimana Incom », Roma, 9 luglio
G. GRAMIGNA, su « La religione », in « Settimo Giorno », Milano, 11 luglio
G. VIGORELLI, su « La religione », in « Tempo Illustrato », Milano, 15 luglio
G. VENE', su « La religione », in « ABC », Milano, 16 luglio
G. CATTANEO, su « La religione », in « La Tribuna », Roma, 20 luglio
E. MAZZA, su « La religione », in « La Nazione », Firenze, 26 luglio
A. ASOR ROSA, su « La religione », in « Mondo Nuovo », 30 luglio
M. ARGENTIERI, **Cinque giovani registi alla ribalta** (su **Accattone**), in « Cinema 60 », Roma, II, n. 13-14, luglio-agosto, pp. 20-22
C. LEVI, su **Accattone**, in « La Stampa », Torino, 31 agosto
E. BRUNO, **L'accattone**, in « Filmcritica », Roma, XII, n. 112-113, agosto-settembre, pp. 472-473
T. CHIARETTI, su **Accattone**, in « Il Paese », Roma, 1 settembre
L. GILIBERTO, **Più astuto che nuovo il discusso "Accattone"**, in « Il Gazzettino », Venezia, 1 settembre
C. SALINARI, su « La religione », in « Vie Nuove », Roma, 23 settembre
M. RAGO, su « La religione », in « L'Unità », Milano, 28 settembre
G. CINCOTTI, **Nell'informativa un posto per Olmi** (su **Accattone**), in « Bianco e Nero », Roma, XXII, n. 9, settembre, pp. 42-44 e 45
M. LUNETTA, su « La religione », in « Il Contemporaneo », Roma, settembre
P. GOBETTI, **Tra gli esiliati opere ragguardevoli**, in « Cinema nuovo », Milano, X, n. 153, settembre-ottobre, pp. 408-411
C. VARESE, in « Il Punto », Roma, 14 ottobre
G. DE ROSA, su « La religione », in « La Civiltà Cattolica », Roma, 21 ottobre
S. CORRADINO, su « La religione », in « Il Popolo », Roma, 31 ottobre
AA.VV., **Accattone** di PPP (scheda del film con estratti da critiche di T. Chiaretti, N.M. Lugaro, C. Levi, C. Terzi, U. Casiraghi, G.M. Guglielmino) in « Il Nuovo Spettatore cinematografico », Roma, III, n. 25, ottobre, pp. 1-5
G. FERRATA, in « L'Europa Letteraria », ottobre
G.C. FERRETTI, su « La religione », in « Il Calendario del Popolo », ottobre
F. LEONETTI, in « Paragone », Roma, ottobre
A. TROMBADORI, su **Accattone**, in « Il Contemporaneo », Roma, ottobre
Su **Accattone** (redazionale), in « Roma », Napoli, 23 novembre
V. RICCIUTI, **Accattone**, in « Il Mattino », Napoli, 23 novembre
L. PESTELLI, **"Accattone" di P.: film coraggioso e poetico**, in « La Stampa », Torino, 25 novembre
A. TROMBADORI, **Roma dissipata e tragica**, in « Vie Nuove », Roma, 30 novembre

P. MONELLI, **P., letterato estroso dalla vita irrequieta ha spesso il destino di occupare le cronache**, in « La Stampa », Torino, 3 dicembre
C. SALINARI, in « Vie Nuove », settimanale, Roma, 28 dicembre (su « Scrittori della realtà »)
L. PICCIONI, su **Scrittori**, in « Il Popolo », Roma, 30 dicembre
C. VARESE, su « Scrittori », in « L'Espresso », Roma, 31 dicembre
G. CAVALLARO, **Riflessioni su Pasolini. Da "Accattone" a "La religione del nostro tempo"**, in « Cineforum », Venezia, I, n. 10, dicembre, pp. 505-513
E. CHIARINI, **Accattone è soprattutto l'espressione di un'inconscia volontà suicida**, in « Cineforum », Venezia, I, n. 10, dicembre, pp. 522-523
F. DORIGO, **Il paradiso di "Accattone"**, ibidem, pp. 514-521
P. FAVERO, **... è un film che fa male, prima ancora di far pensare**, ibidem, pp. 526-527
I. QUINTARELLI, **Più letteratura che umana verità in "Accattone"**, ibidem, pp. 524-525
G. FERRATA, « Dizionario universale della letteratura contemporanea », Milano, Mondadori, vol. III, p. 981
A. BANTI, **Opinioni** (su « Una vita »), Milano, Il Saggiatore, pp. 196-199
G. BARBERI SQUAROTTI, « Poesia e narrativa del secondo Novecento », Milano, Mursia
G. PULLINI, « Il romanzo italiano del dopoguerra », Milano, Schwarz

1962

P. DYER, **The New Frontiers** (su **Accattone** e altri), in « Sight and Sound », London, vol. 31, winter 1961-1962, pp. 18-21
V. SALTINI, su « La religione », in « L'Espresso », Roma, 11 febbraio
G. CAPRONI, in « Il Punto », Roma, 17 febbraio
E. FANO, **L'ideologia romanesca**, in « Quaderni del C.U.C. », Catania, n. 1, febbraio
G.C. CASTELLO, **"Accattone"** (rubrica Libri), in « Bianco e Nero », Roma XXIII, n. 2, pp. 73-76
L. SPADINI, su « L'odore dell'India », in « Paese Sera », Roma, 9 marzo
D. PORZIO, su « L'odore », in « Oggi », Milano, 15 marzo
V. VOLPINI, su « L'odore », in « La Gazzetta del Popolo », Torino, 30 marzo
G. VIGORELLI, su « L'odore », in « Tempo illustrato », Milano, 31 marzo
J. F. LANE, **Oh! Oh! Antonioni!**, in « Films and Filming », London, vol. 9, n. 3, november
E. EMANUELLI, **Vale più la mia parola che il siero della verità**, in « La Stampa », Torino, 29 aprile
G. GRAMIGNA, su « Il sogno di una cosa », in « Settimo Giorno », Milano, 15 maggio
N. ADELFI, **Il segreto di P. scrittore della vita violenta**, in « La Stampa », Torino, 23 maggio
C. BO, **E' uscito ora il primo romanzo che P. scrisse 12 anni fa** (su « Il sogno »), in « La Stampa », Torino, 30 maggio
M. RAGO, su « Il sogno », in « L'Unità », Milano, 30 maggio
G.C. FERRETTI, su « L'odore », in « Il Contemporaneo », Roma, maggio
AA.VV., **Giudizi sparsi**, in « Nuovi Argomenti », Roma, marzo-giugno, pp. 48, 99, 113-114
L. GIGLI, **P. disarmato e Pratolini ribelle**, in « La Gazzetta del Popolo », Torino, 7 giugno
G. FERRATA, **P. e i contadini del Friuli**, in « Rinascita », Roma, 9 giugno
O. DEL BUONO, su « Il sogno », in « La Settimana Incom », Roma, 10 giugno
P. SPRIANO, su « L'odore », in « L'Unità », Roma, 13 giugno
E. MAIZZA, su « L'odore », in « Il Popolo », Roma, 22 giugno
P. DALLAMANO, su « Il sogno », in « Paese Sera », Roma, 26 giugno
P. CITATI, su « Il sogno », in « Il Giorno », Milano, 27 giugno
J. COLLET, **Le blanc et le noir**, in « Cahiers du Cinéma », Paris, n. 132, giugno, pp. 44-47
G. VIGORELLI, **P. prima e dopo** (su « Il sogno »), in « Tempo illustrato », Milano, 7 luglio
L. MENEGHELLI, su « Il sogno », in « Il Paese », Roma 27 luglio
A. FERRERO, **Una vita violenta**, in « Cinema nuovo », Milano, XI, n. 158, luglio-agosto, pp. 300-301
C. SALINARI, su « Il sogno », in « Vie Nuove », Roma, 16 agosto

A. ROSSI, su « Il sogno », in « Paragone-letteratura », Roma, agosto
G. GUGLIELMINO, **Nell'inferno di P. dannata Mamma Roma,** in « Gazzetta del Popolo », Torino, 1 settembre
J.M. PODESTA', **El cine populista de P.,** in « La Mañana », Argentina, 11 settembre
A. TROMBADORI, **"Mamma Roma" disperata e tragica,** in « Vie Nuove », Roma, settembre
E. FERRARELLI, **Retorica del mammismo,** in « Tempo Presente », Roma, VII, n. 9-10, settembre-ottobre, pp. 727-729
A. FERRERO, **Giorno dopo giorno, appuntamenti mancati,** in « Cinema nuovo », Milano, XI, n. 159, settembre-ottobre, pp. 356-357
M. VERDONE, **Quattordici film meno due,** in « Bianco e Nero », Roma, XXIII, n. 9-10, settembre-ottobre, pp. 12-13 e 22
E. BRUNO, **Cinema contemporaneo e no** (su **Mamma Roma**), in « Filmcritica », Roma, XIII, n. 126, ottobre, pp. 501-503
G. GAMBETTI, **L'Italia (i film italiani di Venezia)/La commare secca** e **Mamma Roma,** in « Cineforum », Venezia, II, n.. 18, ottobre, pp. 753-754 e 756
V. OLIVETTI, su « L'odore », in « L'Europa Letteraria », Milano, ottobre
— **Morte sulla croce** (Servizio fotografico con commento redazionale), in « Vie Nuove », Roma, 22 novembre
M. ARGENTIERI, **Mamma Roma di PPP,** in « Cinema 60 », Roma, III, n. 27-30, settembre-dicembre, pp. 48-49
G. CIUKHRAI, **L'uomo nella società** (testo dell'intervento al convegno « Cinema e Società » organizzato da Italia-URSS nell'ottobre 1962; su Fellini, Antonioni, Pasolini e altri), in « Filmcritica », Roma, n. 127-128, novembre-dicembre
A. FERRERO, **Parossismo di un 'critico',** in « Cinema nuovo », Milano, XI, n. 160, novembre-dicembre, p. 428
A. BOCELLI, su **Il sogno,** in « Il Mondo », Roma, 18 dicembre
G.C. CASTELLO, **"Mamma Roma"** (rubrica Libri), « Bianco e Nero », Roma, XXIII, n. 12, dicembre, pp. 93-95
V. VOLPINI, su « Il sogno », in « Humanitas », dicembre
L. BRIGANTE, **Three New Italian Film-Makers,** in « Film Culture », New York, n. 24
G. FERRATA, in « Questo e altro », fasc. 1
F. CURI, in « Questo e altro », fasc. 2
L. PIGNOTTI, in « Questo e altro », fasc. 2
F. DORIGO, « Cinema della crisi », Quaderni della « Rivista del Cinematografo », n.s., 10, Roma, pp. 85-86 e 109
G. CARANCINI, **Pasolini Pier Paolo,** voce in « Filmlexicon degli autori e delle opere », Roma, Edizioni di Bianco e Nero, p. 378
G. MARIANI, « La giovane narrativa italiana tra documento e poesia », Firenze, Le Monnier

1963

AA.VV., **Pasolini e la filologia/"Mamma Roma" di PPP** (scheda del film con estratti da critiche di P., L. Micciché, T. Chiaretti, U. Casiraghi), in « Il Nuovo Spettatore Cinematografico », Roma, n.s. I, pp. 106-110
A. SACCA, in « Nuovi Argomenti », Roma, novembre 1962-febbraio 1963
P. TAVIANI e V. TAVIANI, **Costruzione della ragione ed invito all'ironia,** in « Cinema nuovo », Milano, XII, n. 161, gennaio-febbraio, p. 26
E. PISONI, **Religione e P./Il processo per "RoGoPaG",** in « Corriere d'Informazione », Milano, 8 febbraio
P. PALUMBO, **Un muro separa Giovannino da PPP,** in « Lo Specchio », Roma, VI, n. 6, 10 febbraio
O. PANARO, in « Il Caffè », Milano, febbraio
A. MORAVIA, **L'uomo medio sotto il bisturi** (su **RoGoPaG**), in « L'Espresso », Roma, 3 marzo, p. 22
— **P. contro i luoghi comuni** (resoconto di un dibattito su **RoGoPag,** redaz.), in « Il Giorno », Milano, 5 marzo
J.F. LANE, **Pasolini's Road to Calvary** (su **La ricotta, Mamma Roma** e **Accattone**), in « Films and Filming », London, vol. 9, n. 6, march, pp. 68-70
M. VERDONE, **RoGoPaG,** in « Bianco e Nero », Roma, XXIV, n. 3, marzo, pp. 58-61

U. FINETTI, **RoGoPaG**, in « Cinema nuovo », Milano, XII, n. 162, marzo-aprile, pp. 136-138
M. GERARDI, **Secondo i giudici P. ha profanato l'atmosfera di religiosità ne "La ricotta"**, in « La Gazzetta del Popolo », Torino, 4 aprile
M. ARGENTIERI, su **La rabbia**, in « Cinema 60 », Roma n. 34, aprile, pp. 42-43
J.F. LANE, **The Face of '63** (riassunto di un'annata), in « Films and Filming », London, vol. 9, n. 7, april
F. VALOBRA, **RoGoPaG** (recensione), in « Cinema 60 », Roma, n. 34, aprile, pp. 41-42
G. GAMBETTI, **La rabbia**, in « Bianco e Nero », Roma, XXIV, n. 5, maggio, pp. 75-76
J.F. LANE, **The Shake-Up** (il processo a **La ricotta**, per offesa alla religione cattolica), in « Films and Filming », London, vol. 9, n. 8, may
T. KOTULLA, **Accattone**, in « Filmkritik », München, n. 6, pp. 278-281
D. NOVOTNA, **PPP**, in « Film a Doba », Praha, n. 7
R. BORDE e A. BOUISSY, **Nouveau cinéma italien**, in « Premier Plan », Lyon, n. 30, novembre
N. IVALDI, **Un bilancio delle voci nuove nella scorsa stagione**, in « Bianco e Nero », Roma, XXIV, n. 11, novembre, pp. 48-49
G. GUGLIELMINO, **"Il Vantone": cioè il "Miles Gloriosus" di Plauto tradotto da PPP**, in « La Gazzetta del Popolo », Torino, 7 dicembre
G. GEROLA, in « Quartiere », 31 dicembre
L. BALDACCI, « Letteratura e verità », Roma-Napoli, Ricciardi, pp. 231-234
O. LOMBARDI, « La giovane narrativa », Pisa, Nistri-Lischi, pp. 116-120
R. PULLINI, « Narratori italiani del Novecento », Milano, Schwarz
G. RONDOLINO, **I nuovi registi italiani**, in « Film 1963 », Milano, Feltrinelli
P. DI VALMANARA, **I nuovi registi**, in « Almanacco dello Spettacolo 1962 », Roma, De Luca.

1964

C. COSTA, in « Malebolge », n. 1
G. FERRATA, in « Rinascita », Roma, 14 marzo
D. ARGENTO, **Il Cristo di P. si è fermato a Tivoli**, in « Paese Sera », Roma, 26 aprile
G.B. CAVALLARO, **Il Vangelo secondo Matteo**, in « Terzo Programma », Torino, Eri, n. 4, pp. 259-262
L. CARDONE, su **Vangelo**, in « La Settimana Incom », Roma, 24 maggio
I. PALASCIANO, **Il Vangelo secondo PP**, in « Vie Nuove », Roma, 4 giugno
GER. PAT., **Vangelo secondo Matteo** (in lavorazione), in « Il Secolo d'Italia », Roma, 7 giugno
L. GIGLI, **P. invoca per l'uomo d'oggi una speranza che non ha sorriso/La critica: "Poesia in forma di rosa"**, in « La Gazzetta del Popolo », Torino, 10 giugno
M. FORTI, su « Poesia », in « Corriere della Sera », Milano, 14 giugno
C. VARESE, su « Poesia » in « L'Espresso », Roma, 14 giugno
— **I dodici apostoli al Premio Strega**, in « L'Espresso », Roma, 21 giugno
R. DAL SASSO, su « Poesia », in « L'Unità », Roma, 21 giugno
G. ANDRISANI, su **Vangelo**, in « Città di Vita », n. 6
F. LEONETTI, su « Poesia », in « Paragone-letteratura », Roma, giugno
R. GIOVANNINI, su « Poesia », in « Il Giorno », Milano, 22 luglio
E. BRUNO, **"Il Vangelo secondo Matteo"/Da Venezia**, in « Filmcritica », Roma, n. 147-148, luglio-agosto, pp. 356-358
R. GUTTUSO, **I migliori, il linguaggio e il film storico** (a cura di S. Giammattasio), in « Cinema nuovo », Milano, XIII, n. 170, luglio-agosto, p. 273
F. SARAZANI, **Vangelo secondo Matteo**, in « Lo Specchio », Roma, 30 agosto, p. 17
S. D'ARCO AVALLE, in « Questo e altro », fasc. 8
P. GADDA CONTI, su **Vangelo**, in « L'Europa letteraria », Milano, giugno-settembre, pp. 100-101
V. MARINUCCI, su **Vangelo**, in « Audiovisivi », n. 8-9, pp. 16-17
M. VERDONE, **Da Bergman ad Antonioni**, in « Bianco e Nero », Roma, XXV, n. 8-9, agosto-settembre, pp. 17-19 e 28
P. BIANCHI, **Vangelo secondo Matteo**, in « Il Giorno », Milano, 5 settembre
G. BIRAGHI, su **Vangelo**, in « Il Secolo XIX », Genova, 5 settembre

U. CASIRAGHI, **La parabola antica in volti e paesi del Sud**, in « L'Unità » Milano, 5 settembre
G. CATTIVELLI, **Vangelo secondo Matteo**, in « Libertà », Piacenza, 5 settembre
G.B. CAVALLARO, su **Vangelo**, in « L'Avvenire d'Italia », Bologna, 5 settembre
G.B. CAVALLARO, **Vangelo secondo Matteo**, in « Il Quotidiano », 5 settembre
E. COMUZIO, su **Vangelo**, in « Il Giornale di Bergamo », Bergamo, 5 settembre
F. DORIGO, su **Vangelo**, in « L'Italia », 5 settembre
S. FROSALI, su **Il Vangelo secondo Matteo**, in « La Nazione », Firenze, 5 settembre
L. GILIBERTO, **Il Vangelo secondo P.**, in « Il Gazzettino », Venezia, 5 settembre
G. GRAZZINI, **Il film di P. una astrazione intellettuale**, in « Corriere della Sera », Milano, 5 settembre
G.M. GUGLIELMINO, **Esaltazione lirica e consapevole della figura storica di Cristo/Il "Vangelo secondo San Matteo" di P. al Lido**, in « La Gazzetta del Popolo », Torino, 5 settembre
P. LORENZONI, su **Vangelo**, in « Alto Adige », Bolzano, 5 settembre
L. MAZZI, su **Vangelo**, in « Il Piccolo », Trieste, 5 settembre
L. MICCICHE', su **Vangelo**, in « Avanti! », Milano, 5 settembre
P. NOVELLI, **P.: "Ho dedicato il mio film al caro ricordo di Papa Giovanni"**, in « La Gazzetta del Popolo », Torino, 5 settembre
A. PESCE, su **Vangelo**, in « Giornale di Brescia », Brescia, 5 settembre
L. PESTELLI, su **Vangelo**, in « La Stampa », Torino, 5 settembre
E. PUGLIA, su **Vangelo**, in « Gazzetta di Parma », Parma, 5 settembre
C.R., su **Vangelo**, in « L'Adige », Trento, 5 settembre
G.L. RONDI, su **Vangelo**, in « Il Tempo », Roma, 5 settembre
V. RICCIUTI, su **Vangelo**, in « Il Mattino », Napoli, 5 settembre
A. SCAGNETTI, su **Vangelo**, in « Paese Sera », Roma, 5 settembre
P. VALMANARA, su **Vangelo**, in « Il Popolo », Roma, 5 settembre
P. VIRGINTINO, su **Vangelo**, in « La Gazzetta del Mezzogiorno », Bari, 5 settembre
S. ZAMBETTI, su **Vangelo**, in « L'Eco di Bergamo », Bergamo, 5 settembre
D. ZANELLI, su **Vangelo**, in « Il Resto del Carlino », Bologna, 5 settembre
P. BOSELLI, **La Mostra si sveglia per fischiare P.**, in « La Notte », Milano, 5/6 settembre
A. CAMBRIA, **P. ha popolato il suo film con i volti che gli sono familiari**, in « Stampa Sera », Torino, 5/6 settembre
C. GRENIER, su **Vangelo**, in « The New York Herald Tribune », New York, 5/6 settembre
O. ORSINI, **Un ottimo film più cattolico che marxista**, in « La Notte », Milano, 5/6 settembre
F.M. PRANZO, **Parla con stizza il Cristo di P.**, in « Corriere lombardo », Milano, 5/6 settembre
E. VIRDIA, su **Vangelo**, in « La Voce Repubblicana », Roma, 5/6 settembre
C. BO, su "Poesia", in « L'Europeo », Milano, 6 settembre
G. CIACCIO, su **Vangelo**, in « L'Osservatore Romano », Roma, 6 settembre
L. CHAUVET, su **Vangelo**, in « Le Figaro », Paris, 7 settembre
P.Z., su **Vangelo**, in « La Nuova Sardegna », Cagliari, 9 settembre
C.M., su **Vangelo**, in « Città Nuova », 10 settembre, pp. 16-17
M. ARGENTIERI, **La Mostra di Venezia l'ha spuntata sulle polemiche**, in « Rinascita », Roma, 12 settembre
G.C. CASTELLO, su **Vangelo**, in « Il Punto », Roma, 12 settembre, pp. 18-19
V. MARINUCCI, su **Vangelo**, in « Il Giornale dello Spettacolo », Roma, 12 settembre
U. ASTOLFO, su **Vangelo**, in « Lo Specchio », Roma, 13 settembre, pp. 34-35
A. BONSANTI, su **Vangelo**, in « Il Mondo », Roma, 15 settembre
G.L. RONDI, su **Vangelo**, in « Vita », Roma, 16 settembre, p. 51
P. BUSCAROLI, su **Vangelo**, in « Il Borghese » Roma, 17 settembre
D. CAMPANA, su **Vangelo**, in « Gente », Milano, 17 settembre, p. 75
M. MORANDINI, su **Vangelo**, in « Le Ore », Milano, 17 settembre, pp. 41-42
U. NETTELBECK, su **Vangelo**, in « Die Zeit », Hamburg, 18 settembre, p. 16
F. BOLZONI, su **Vangelo**, in « Orizzonti », 20 settembre
L. CASTELLANI, su **Vangelo**, in « Orizzonti », 20 settembre, p. 23
T. CHIARETTI, su **Vangelo**, in « Mondo Nuovo », 20 settembre
R. FILIZZOLA, su **Vangelo**, in « Il Nostro tempo », 20 settembre
T. KEZICH, su **Vangelo**, in « La Settimana Incom », Roma, 20 settembre
S. ZAMBETTI, su **Vangelo**, in « L'Eco di Bergamo », Bergamo, 21 settembre

F. CHILANTI, **La serata veneziana di Matteo e P.**, in « Paese Sera », Roma, 22 settembre
V. LILLI, su **Vangelo**, in « Corriere della Sera », Milano, 25 settembre
D. ZANELLI, su **Vangelo**, in « Il Resto del Carlino », Bologna, 28 settembre
A. SALA, su **Vangelo**, in « Corriere d'Informazione », Milano, 28/29 settembre
G. GAMBETTI, **Il Vangelo secondo Matteo/Da Venezia**, in « Cineforum », Venezia, IV, n. 37, settembre, pp. 827-828
F. SACCHI, **I film del festival che dovete vedere**, in « Epoca », Roma, settembre
L. CASTELLANI, su **Vangelo**, in « Rivista del cinematografo », Roma, n. 9/10, settembre-ottobre, pp. 430-434
A. FERRERO, **Perché un film su Cristo oggi, in Il deserto di Antonioni e la collera di P.**, in « Cinema nuovo », Milano, XIII, n. 171, settembre-ottobre, pp. 347-351
G. OLDRINI, **Murnau, Munk e poco d'altro**, in « Cinema nuovo », Milano, XIII, n. 171, settembre-ottobre, p. 373.
S. QUINZIO, **Il Vangelo secondo P.**, in « Tempo Presente », Roma, IX, n. 9/10, settembre-ottobre, pp. 94-95
C. SORGI, su **Vangelo**, in « Cinecircoli », n. 9/10
P. ZANOTTO, su **Vangelo**, in « Primi Piani », n. 9/10, p. 8
G. GAMBETTI, su **Vangelo**, in « Rocca », 1 ottobre, pp. 43-44
A. SCAGNETTI, su **Vangelo**, in « Paese Sera », Roma, 3 ottobre
A. MORAVIA, su **Vangelo**, in « L'Espresso », Roma, 4 ottobre
A. ROMANO', su "Poesia", in « La Fiera Letteraria », Roma, 4 ottobre
V. BONICELLI, su **Vangelo**, in « La Fiera Letteraria », Roma, 11 ottobre
G.L. RONDI, su **Vangelo**, in « Vita », Roma, 14 ottobre
G. VIGORELLI, su « Poesia », in « Tempo illustrato », Milano, 14 ottobre
O. OTTIERI, su **Vangelo**, in « Il Giorno », Milano, 15 ottobre
T. KEZICH, su **Vangelo**, in « La Settimana Incom », Roma, 20 ottobre
G. GATTA e Don F. ANGELICCHIO, su **Vangelo**, in « Oggi », Milano, 22 ottobre, pp. 48-49
G. FERRATA, su « Poesia », in « Rinascita », Roma, 24 ottobre
N.M. LUGARO, **su Vangelo**, in « L'Italia », Milano, 25 ottobre
D. ZANELLI, su **Vangelo**, in « Il Resto del Carlino », Bologna, 25 ottobre
N. ACQUARONE, su **Vangelo**, in « Gazzetta di Parma », Parma, 27 ottobre
G.B. CAVALLARO, su **Vangelo**, in « L'Avvenire d'Italia », Bologna, 27 ottobre
P. BIANCHI, su **Vangelo**, in « Il Giorno », Milano, 29 ottobre
U. CASIRAGHI, su **Vangelo**, in « L'Unità », Milano, 29 ottobre
G. GRAZZINI, su **Vangelo**, in « Corriere della Sera », Milano, 29 ottobre
C. TERZI, su **Vangelo**, in « Avanti! », Milano, 29 ottobre
O. ORSINI, su **Vangelo**, in « La Notte », Milano, 29/30 ottobre
F.M. PRANZO, su **Vangelo**, in « Corriere lombardo », Milano, 29/30 ottobre
AA.VV., **Il "Vangelo secondo Matteo"** (Comunicato stampa n. 95 del Cinema Ritz d'Essai di Milano), ottobre
M. ARGENTIERI, **"Vangelo" di PPP/La solitudine del profeta e dell'artista**, in « Cinema 60 », Roma, V, n. 46, ottobre, pp. 24-29
C. BARBATI, su **Vangelo**, in « Humanitas », ottobre, pp. 1173-1174
J.-L. COMOLLI, **Il Vangelo secondo Matteo/Venezia 1964**, in « Cahiers du Cinéma », Paris, n. 159, ottobre, pp. 24-27
A. COVI, su **Vangelo**, in « Letture », Milano, n. 10, ottobre, pp. 703-708
T. KEZICH, su **Vangelo**, in « Sipario », Roma, ottobre, p. 12
N.M. LUGARO, su **Vangelo**, in « La Casa », ottobre, pp. 469-470
R. PORENA, **Il Vangelo di PPP/Una tentazione distruttiva**, in « Cinema 60 », Roma, V, n. 46, ottobre, pp. 29-32
G. SALA, **Il Vangelo secondo Matteo film didattico mancato**, in « Audiovisivi », Roma, IV, n. 10, ottobre
G. TOTI, **Il "Vangelo" di PPP/Cinema e scienza religiosa**, in « Cinema 60 », Roma, V, n. 46, ottobre, pp. 17-24
G. MANFREDINI, su **Vangelo**, in « La Gazzetta di Reggio », Reggio, 11 novembre
V. RICCIUTI, su **Vangelo**, in « Il Mattino », Napoli, 14 novembre
R. PAOLELLA, su **Vangelo**, in « Il Mattino », Napoli, 18 nov.
A. PESCE, su **Vangelo**, in « Il Giornale di Brescia », Brescia, 20 nov.
P. VIRGINTINO, su **Vangelo**, in « Gazzetta del Mezzogiorno », Bari, 20 nov.
G. M. GUGLIELMINO, **Il Vangelo secondo Matteo nel degno film di P.**, in « La Gazzetta del Popolo », Torino, 21 nov.
L. PESTELLI, su **Vangelo**, in « La Stampa », Torino, 21 nov.
M. SOLDATI, **Quel giorno di subbuglio**, in « L'Europeo », Milano, 23 nov.

G. STRAZZULLA, su **Vangelo,** in « Nazione Sera », Firenze, 24 nov.
P. BAKER, su **Vangelo,** in « Films and Filming », London, nov., pp. 17-18
G. BEZZOLA, su **Vangelo,** in « Ferrania », n. 11, p. 10
G. GAMBETTI, ibid., pp. 5-6
F. MARCIANO, su **Vangelo,** in « Via Verità e Vita », n. 11, pp. 546-552
G. C. CASTELLO, su **Vangelo,** in « Bianco e Nero », Roma, XXV, n. 11/12, nov. - dic., pp. 125
V. GELMETTI, **La musica nei film di P.,** in « Filmcritica », Roma, XV, n. 151/152, nov. - dic., pp. 570-573
G. SADOUL, **Il Palmarès veneziano di Sadoul** (estratto da « Les Lettres Françaises »), in « Cinema nuovo », Milano, XIII, n. 172, nov., dic., p. 435
Recensione di « Il Vangelo » secondo Matteo. Un film di PPP, ibid., p. 452
G. TURRONI, su **Vangelo,** in « Primi Piani », n. 11/12, pp. 26-27
MAD., su **Vangelo,** in « L'unione sarda », Sassari, 15 dicembre
G. CATTIVELLI, su **Vangelo,** in « Libertà », Piacenza, 17 dicembre
G. BONTEMPI, su **Vangelo,** in « Paese Sera », Roma, 22 dicembre
M. A. MACCIOCCHI, su **Vangelo,** in « L'Unità », Roma, 22 dicembre
E. EMANUELLI, su **Vangelo,** in « Corriere della Sera », Milano, 27 dicembre
Numero speciale di « Paraboles ». (dossier su **L'Evangile selon Matthieu**), dèc.
M. CASOLARO, S.J., su **Vangelo,** in « Cineforum », Venezia, n. 40, dic. pp. 963-968
G. GAMBETTI, ibidem, pp. 970-1001
V. FAGONE, **A proposito del Vangelo secondo Matteo,** in « Rivista del cinematografo », Roma, n. 12
M. MORANDINI, su **Vangelo,** in « L'Osservatore politico letterario », n. 12, pp. 109-121
F. WEYERGANS, su **Vangelo,** in « La Revue nouvelle », Bruxelles, n. 12, pp. 600-603
P. BALDELLI, « Film e opera letteraria », Padova, Marsilio, pp. 348-369
A. BANTI, su **Vangelo,** in « L'Approdo Letterario », Roma, n. 28, pp. 162-163
C. BO, « L'eredità di Leopardi », Fienze, Vallecchi, pp. 342-343
G. BRUNETTA, su **Vangelo,** in « Cinema Sud », VII, Avellino, n. 35, pp. 21-22
E. CECCHI, « I Contemporanei », Milano, Garzanti
G. C. FERRETTI, « Letteratura e ideologia », Roma, Editori Riuniti
G. FOFI, su **Vangelo,** in « Quaderni piacentini », Piacenza, n. 17/18, pp. 64-65
A. FRATTINI, « La giovane poesia », Pisa, Nistri-Lischi, pp. 177-186
A. GUGLIELMI, « Vent'anni d'impazienza », Milano, Feltrinelli, p. 19
P. PHILIPPE, su **Vangelo,** in « Cinéma '64 », Paris, n. 90, pp. 74-75
L. PICCIONI, « Lavagna bianca », Firenze, Vallecchi, pp. 32-34
A. VELASCO, su **Vangelo,** in « Cinestudio », Madrid, n. 28, pp. 28-31
M. VILLEGAS LOPEZ, su **Vangelo,** ibid., n. 25/26, pp. 9-38

1965

P. BALDELLI, **P. e « lo scandalo della contraddizione »,** in « Giovane Critica », Catania, n. 6, '64-'65, pp. 29-49
G. CHPALTINE, su **Vangelo,** in « Elsinore », nn. 11-12, '64-'65, pp. 90-95
E. SUSSEX, su **Vangelo,** in « Sight and Sound », London, 1, '64-'65, p. 39
L. BORGESE, **Realismo,** in « Corriere della Sera », Milano, 9 gennaio
N. FABBRETTI, **Passa per il cinema e la poesia la crisi interiore di P.,** in « La Gazzetta del Popolo », Torino, 13 gennaio
L. GIGLI, **L'egemonia dell'Italia del Nord si estende anche alle parole? / La polemica sulla lingua avviata da P.** (I) ibid., 28 genn.
Id.,**Il vocabolario si arricchisce senza far caso ai « mandarini » / La polemica sulla lingua avviata da P.** (II), ibid., 30 gen.
R. BUZZONETTI, su **Vangelo,** in « Studi cattolici », n. 46, genn., pp. 55-56
M. CIMENT, **Le coup du Père Matthieu,** in « Positif », Paris, n. 66, janv., pp. 92-93
S. CORRADINO, su **Vangelo,** in « Stella Mattutina », genn., pp. 9-12
S. ZAMBETTI, **P.** in **« Un male » che investe il cinema italiano,** in « Cineforum », Venezia, V, n. 41, genn., pp. 16-18
AA.VV., **I migliori film dell'anno,** in « Cinema nuovo », Milano, a. IV, n. 173, gen. - feb., pp. 28-36
Num. speciale di « Revue et fiches du cinéma », Paris, 28 février (intervista)
F. JERMAŠ, **Ustalost', odinočestvo, toska...** (tr. lett. « Stanchezza, solitudine, angoscia... ») (su **Vangelo**), in « Iskusstvo Kino », Moskva, n. 2
F. LONGOBARDI, **Il Vangelo di P.,** in « Filmcritica », Roma, XVI, n. 154, feb., pp. 117-119

J. de BARONCELLI, su **Vangelo,** in « Le Monde », Paris, 5 marzo
M. ARGENTIERI, « Il Vangelo secondo Matteo » (recensione al libro), in « Rinascita », Roma, 13 marzo, p. 29
J. L. BORY, su **Vangelo,** in « Arts », Paris, 10/16 marzo
C. MAURIAC, su **Vangelo,** in « Le Figaro Littéraire », Paris, 11-17 mars
A. VANIER, su **Vangelo,** in « Les Lettres Françaises », Paris, 11/17 mars
— **P. in Francia** (dossier sulla critica francese e il **Vangelo** pasoliniano), in « Cinema '60 », Roma, VI, n. 51, marzo, pp. 45-49
X. LÉON-DEFOUR, su **Vangelo,** in « Études », Paris, mars, pp. 390-395
AA.VV., **I migliori film dell'anno,** in « Cinema Nuovo », XIV, n. 174, marzo-aprile, pp. 110-120
G.C., **P. in Terra Santa,** in « Giornale del Popolo », Lugano, 10 aprile
O.B., su **Vangelo,** in « Libera stampa », Lugano, 14 aprile
A. KARAGANOV, **Taccuino di viaggio di tre cineasti sovietici in Italia,** in « Bianco e Nero », Roma, XXVI, n. 4, aprile, pp. IV-V
F. MORENO, su **Vangelo,** in « Cinestudio », Madrid, abril, pp. 120-122
P. RODRIGO, su **Vangelo,** in « Reseña », Madrid, n. 7, abril, pp. 131-135
A. PLEBE e E. BRUNO, **Per un cinema italiano di tendenza** (dibattito a due sul film d'autore), in « Filmcritica », Roma, XXVI, nn. 156/157, pp. 245-251
P. VIRGINTINO, su **Vangelo,** in « La gazzetta del Mezzogiorno », Bari, 5 maggio
R. PORENA, **L'Italia repressa di P.** (su **Comizi d'amore**), in « Cinema 60 », Roma, VI, n. 53, pp. 33-36
J. SEMOLUE', su **Vangelo,** in « Esprit », Paris, maggio, pp. 1072-1074
M. DELAHAYE, su **Vangelo,** in « Cahiers du Cinéma », Paris, n. 166-167, mai-juin, pp. 125-126
(BER), **Il Vangelo secondo Matteo di PPP** (scheda a cura del Centro San Fedele dello Spettacolo), Milano, 30 giugno
E. BRUNO, **Del cinema di tendenza** (su **Sopraluoghi in Palestina**), in « Filmcritica », Roma, n. 158, giugno, pp. 330-331
N. GONZALES S.J., su **Vangelo,** in « Razòn y Fe », Madrid, junio, pp. 629-634
M. PONZI, **Comizi d'amore,** in «Filmcritica», Roma, XVI, n. 158, giugno, pp. 363-364
G. SZABÖ, su **Vangelo,** in « Jeune Cinéma », Paris, n. 6, pp. 14-15
G. FINK, **E il cinema è nato l'altro ieri,** in « Cinema nuovo », Milano, XIV, n. 176, luglio-agosto, pp. 266-273
G. GAMBETTI, **Due stagioni di film italiani / P. e il « cinema di poesia »,** in « Bianco e Nero », Roma, XXVI, nn. 7/8, luglio-agosto, pp. 67-72
L. PELLIZZARI, **Comizi d'amore,** in « Cinema nuovo », XIV, n. 176 (cit.), pp. 292-295
J. VAZ PEREIRA, su **RoGoPaG,** in « Jornal de Letras e Artes », n. 201, 4 agosto
AA.VV., **Quatre films inédits de PPP** (J. L. COMOLLI su **Mamma Roma,** M. PONZI su **La Ricotta,** A. APRA' su **Comizi d'amore,** E. BRUNO su **Sopraluoghi**), in « Cahiers du Cinéma », Paris, n. 169, agosto, pp. 26-29
G. CAVALLARO, **Critica e nuovo cinema / Il nuovo cinema a Pesaro,** in « Cineforum », Venezia, V, nn. 46/47, giugno-settembre, pp. 433-434
S. ZAMBETTI, **Ideologia e passione di P. / Il giovane cinema a Pesaro,** ibid., pp. 448-449
F. CALDERONE, **Si dà alle favole P. con Totò,** in « Il Giorno », Milano, 15 sett.
R. BENAYOUN, **L'Evangile selon Matthieu (A-Z),** in « Positif », Paris, n. 71, septembre, pp. 72-73
G. HITCHENS, **PPP and the Art of Directing,** in « Film Comment », a. III, n. 4, autunno
G. C. CASTELLO, **Recensione su « P. y su obra »,** in « Bianco e Nero », Roma, XXVI, n. 9, sett., pp. 71-72
G. FINK, **Uccellacci e uccellini,** in « Cinema nuovo », Milano, XIV, n. 177, settembre-ottobre, pp. 373-377
D. ARGENTO, **Opera « ideo-comica » con tema religioso,** in « Paese Sera », Roma, 29 ottobre
A. APRA', **Il film testimonianza** (su **Comizi d'amore**), in « Filmcritica », Roma, n. 161, pp. 501-503
L. FACCINI, **Dialettica come necessità** (su **La Rabbia** e **Il cinema di Poesia**), ibidem, pp. 495-499
M. PONZI (a cura di), **Filmografia di P.,** ibid., pp. 503-507
Id., **La religione tradita** (su **La ricotta**), ibid., pp. 499-501
E. FINESTAURI, su **Vangelo,** in « Giornale dello spettacolo », Roma, 7 novembre
F. GIANNESSI, **P. scrittore « religioso » / L'ispirazione di «Alì dagli occhi azzurri»,** in « La Stampa », Torino, 8 dicembre

L. GIGLI, **Negli « studi » di P. vince la Roma sanguinaria,** in « La Gazzetta del Popolo », Torino, 15 dicembre
C. GARBOLI, su « Una vita violenta », in « Paragone-letteratura », Roma, dicembre
C. SEGRE, **La volontà di P. « a » essere dantista,** in « Paragone », Roma, n. 190, dicembre
A. ASOR ROSA, « Scrittori e popolo », Roma, Samonà e Savelli, pp. 433-554
G. BÀRBERI SQUAROTTI, « La narrativa italiana del dopoguerra », Bologna, Cappelli, pp. 191 e seg.
P. BIANCHI, **Pasolini** in AA.VV., « Venti anni di cinema italiano », Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani, Roma, pp. 349-354
E. BRUNO, « Tendenze del cinema contemporaneo » (su Antonioni, Visconti, Fellini, Rossellini, Pasolini, Rosi), Roma, Samonà e Savelli
F. CURI, « Ordine e disordine », Milano, Feltrinelli, pp. 57-75
A. GIULIANI, « Immagini e maniere », Milano, Feltrinelli, pp. 89-93
J. LA JEUNESSE, su « Vangelo », in « Images et Son », Paris, n. 184, pp. 100-101
M. LUZI, « Tutto in questione », Firenze, Vallecchi, pp. 48-72
F. MARTIALAY, **Pasolini y su obra,** Madrid, Temas de Cine
J. PENA, su **Vangelo,** in « Téléciné », Paris, n. 123, fiche 445, pp. 3-14
G. PULLINI, « Il romanzo italiano del dopoguerra », Padova, Marsilio, pp. 398-407
E. SICILIANO, **« Prima della poesia »,** Firenze, Vallecchi, pp. 61-74
E. VITANZA e I. FISCHIETTI, su **Vangelo,** in « Discoteca », n. 47.

1966

P. L. THIRARD, su **RoGoPaG,** in « Positif », Paris, n. 72, décembre 65 - janvier 66, pp. 108-109
G. FOFI, **Une année de cinéma italien** (bilancio del 1965), in « Images et Son », Paris, n. 190-191
M. VERDONE, su **Comizi d'amore,** in « Bianco e Nero », Roma, XXVII, n. 3, marzo, pp. 52-54
U. CASIRAGHI, **Una favola ideo-comica,** in « L'Unità », Milano, 5 maggio
A. SAVIOLI, **P. spiega il suo apologo,** ibidem, Milano, 14 maggio
M. ARGENTIERI, su **Uccellacci e uccellini,** in « Rinascita », Roma, 21 maggio
F. DORIGO, **Uccellacci e uccellini / Scheda,** in « Cineforum », Venezia, n. 55, maggio, pp. 404-414
P. GOBETTI, **Cannes e la crisi degli ideali,** in « Cinema nuovo », Milano, XV, n. 181, maggio-giugno, p. 211
— **Uccellacci e uccellini** in **Film usciti,** ibidem, p. 221
F. GIANFRANCESCHI, **Il corvo di P. ha un fratello maggiore,** in « Il Tempo », Roma, 27 giugno
A. PALADINI, **Uccellacci e uccellini e quattro soldati,** in « Vie Nuove », Roma, giugno
U. CASIRAGHI, **A proposito di « Uccellacci e uccellini »,** in « Civiltà dell'immagine », Firenze, I, luglio, pp. 50-53
R. BUZZONETTI, **Uccellacci e uccellini / Scheda,** in « Rivista del Cinematografo », Roma, n. 7, luglio
M. CAMILLUCCI, **La fede e l'ideologia** (breve nota al film **Uccellacci e uccellini**), ibid.
G. CAVALLARO, **I festival dell'estate: Cannes,** in « Bianco e Nero », Roma, XXVII, n. 7/8, luglio-agosto, pp. 18-80 e 89
F. DORIGO, **La lingua in P.,** ibid., pp. 50-54
G. BEZZOLA, **Uccellacci e uccellini ovvero un discorso che continua,** in « Ferrania », Milano, XX, n. 9, p. 12.
R. ALEMANNO, **Uccellacci e uccellini,** in « Occhio Critico », Roma, I, n. 2, pp. 38-58
M. VERDONE, su **Uccellacci,** in « Bianco e Nero », Roma, XXVII, n. 11, novembre, pp. 76-79
G. FINK, **Prosa e crisi dell'ideologia nell'ultimo film di PPP** (su **Uccellacci**), in « Cinema Nuovo », Milano, XV, n. 184, novembre-dicembre, pp. 417-423
A. ABRUZZESE, **Il film di PPP « Uccellacci e uccellini » ovvero le ceneri di Togliatti,** in « Cinema 60 », Roma, VII, n. 58, pp. 14-23
G. BÀRBERI SQUAROTTI, « La cultura e la poesia italiana del dopoguerra », Bologna, Cappelli, pp. 194-198
M. DAVID, « La psicanalisi nella cultura italiana », Torino, Boringhieri, pp. 555-562
G. FINK, **Epitaffio per gli anni 50,** in « Paragone-letteratura », Roma, n. 198

G. FOFI, **Le western et le reste,** in « Positif », Paris, n. 76
F. FORTINI, « L'ospite ingrato », Bari, De Donato, pp. 27-29 e 105

1967

R. CONRAD, su **Accattone,** in « Film Quarterly », Berkeley, 1966-'67
L. FACCINI, **Le strutture stilistiche omologhe della realtà,** in « Cinema e Film », Roma, I, '66-'67, pp. 57-64
Id., **Una ipotesi cinematografica di linguaggio critico** (sul crito-film di M. Ponzi), ibid., p. 148
G. BOCCONETTI, **P. prete guerrigliero nel nuovo western di Lizzani / Incontro con lo scrittore-attore a Cinecittà,** in « La Gazzetta del Popolo », Torino, 27 genn.
L. GIGLI, **P.: si è conclusa l'avventura degli « abatini » dell'avanguardia / Polemico lo scrittore convertito al cinema,** in « La Gazzetta del Popolo », Torino, 15 febbr.
G. CAVALLARO, **Le streghe,** in « Cineforum », Venezia, VII, n. 62, febbraio, pp. 173-174
DI SIENA PICCOLO, **Il cinema di poesia,** in « Palaestra », gennaio-marzo
S. SURCHI, **Le nuvole di P.,** in « La Nazione », Firenze, 4 marzo
G. CORBUCCI, **Le streghe,** in « Cinema nuovo », Milano, XVI, n. 186, marzo-aprile, pp. 133-135
A. FERRERO, **PPP tra avanguardia e dopostoria,** ibid., pp. 92-95
G. PELLEGRINI, **« Accattone » in colonna sonora,** in « Bianco e Nero », Roma, XXVIII, n. 3/4, marzo-aprile, p. 22
E. BRUNO, **Ideologia e simbolo in P.** (su **Uccellacci**), in « Filmcritica », Roma, XVII, n. 167, pp. 266-268
A. GATTO, **Ridendo castigano i mori,** in « Cinema TV-Settegiorni », giugno, p. 63
M. PONZI, **Edipo scherza solo nelle pause,** in « Vie Nuove », Roma, XXII, n. 27, 6 luglio, pp. 58-60
M. SERINI, **Torna a casa Edipo,** in « L'Espresso », Roma, 9 luglio
P. DEL BOSCO, **La terra vista dalla luna,** in « Cinema e film », 2, primavera, pp. 241-242
M. PONZI e C. RISPOLI, **3-Esterno Giorno-PP Madre** (su **Edipo re**), ibid., 4, autunno, pp. 454-457
L. CODELLA, **Edipo re,** in « Occhio Critico », Roma, n. 7
E. BRUNO, **Edipo re (Venezia '67),** in « Filmcritica », Roma, XVIII, n. 181, sett., pp. 414-416
S. FROSALI, **P. si è confessato,** in « La Nazione », Firenze, 5 sett.
G.M. GUGLIELMINO, **Abolire tutti i premi alla Mostra di Venezia,** in « La Gazzetta del Popolo », Torino, 10 settembre
H. CHAPIER, **Oedipe-roi de P. ou le premier poème tragique du cinéma moderne,** in « Combat », Paris, 12 septembre
N. MINUZZO, **Lo sconfitto / Anche Moravia ne capisce poco,** in « L'Europeo », Milano, settembre
A. FERRERO, **Fuori della dialettica storica,** in « Cinema nuovo », Milano, n. 189, settembre-ottobre, pp. 346-347
AA.VV., **Edipo re** (dibattito), in « Cine-telereferendum », V, n. 19, 19 ottobre
AA.VV., **Edipo re / Film discussi insieme,** Centro Cult. San Fedele, n. 2, 19 ott.
J. BURVENICH, **Edipo re / Un appello angosciato di giustizia e di libertà,** in « Cineforum », Venezia, VII, n. 68, ottobre, pp. 612-614
F. DORIGO, **Edipo re** (scheda), ibid., pp. 615-627
R. TAILLEUR, **Edipo re (« Oedipe-roi », da Venezia),** in « Positif », Paris, n. 89, novembre, pp. 28-29
G. CORBUCCI, **Film usciti,** in « Cinema nuovo », Milano, XVI, n. 190, novembre-dicembre, p. 458
P. BERTETTO, **« Edipo re »: congetture sull'Edipo,** in « Ombre rosse », Torino, n. 3, dicembre, pp. 45-50
C. BO, « La religione di Serra » (su « Una vita violenta »), Firenze, Vallecchi, pp. 458-462
P. CORNELL, **Enligt P.** (su **Vangelo** e **La ricotta**), in « Chaplin », Stockholm, n. 75
M. FOUCAULT, « Le parole e le cose », Milano, Rizzoli
C. R. LABRAIN, **« La Pasiòn segun San Mateo » de PPP,** in « Hablemos de Cine », Lima, n. 34
G. MANACORDA, « Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1965) », Roma, Ed. Riuniti

M. POMILIO, « Contestazioni », Milano, Rizzoli, pp. 35 sgg.
L. QUAGLIETTI, **Edipo re,** in « Cinema 60 », Roma, VII, n. 64, pp. 41-42
G. SADOUL, **PPP** (voce), in « Il Cinema / I: I Cineasti », Firenze, Sansoni, pp. 290-291
C. SALINARI, « Preludio e fine del realismo in Italia », Napoli, Morano
B. TORRI e G. TOTI, **Attendendo il critofilm,** in « Cinema 60 », Roma, VII, n. 62/63, pp. 26-31
C. VARESE, « Occasioni e valori della letteratura contemporanea », (su **Una vita violenta**), Bologna, Cappelli, pp. 349-447

1968

G. ARISTARCO, **Feto adulto alla ricerca dei fratelli** (breve nota su **Edipo re**), in « Cinema nuovo », Milano, XVII, n. 191, genn.-febbr., pp. 16-19
U. CASIRAGHI, **Les oiseaux petits et gros vus d'Italie...,** in « Jeune Cinéma », Paris, n. 27/28, pp. 33-34 - (redaz.), **... et vus en France** (dibattito), ibid., pp. 35-38
A. TOURNES, **Conscience inquiète et obstinée**, ibid., pp. 25-26
M. VERDONE, **Cinema di idee / « Edipo re »**, in « Bianco e Nero », Roma, XXIX, n. 1/2, genn.-febbr., pp. 14-15
G. GAMBETTI, **Un anno di contestazione**, ibid., XXX, n. 3/4, marzo-aprile, p. 5
G. TURRONI, **La rivolta degli studenti**, ibid., pp. 9-10
— **Recensione della sceneggiatura di "Edipo re"**, in « Cinema nuovo », Milano, XVII, n. 192, mar-apr., p. 144
C. CEDERNA, **Tra le braccia dell'Arcangelo**, in « L'Espresso », Roma, 21 aprile, p. 16-17
E. SICILIANO, **Lettera a P.,** in « Nuovi Argomenti » 15 maggio
L. GIGLI, **Un angelo fra i borghesi nel Teorema di P.,** in « La Gazzetta del Popolo », Torino, 15 maggio
P. MILANO, **Una famiglia borghese visitata da un dio**, in « L'Espresso », Roma, 25 maggio
G. P. BRUNETTA, **La parola nei film di P.,** in « Cinema e Film » n. 5/6, estate, pp. 154-162
P. DALLAMANO, **Ritorno a Dioniso nel Teorema di P.**, in « Paese Sera », Roma, 2 giugno
W. MAURO, **Dalla "sintassi cinematografica" al ritmo spiegato dal racconto / "Teorema": il nuovo romanzo di PPP.,** in « Gazzetta del Sud » Messina, 11 giugno
A. BERTOLUCCI, **Scopre la disperazione tra i ricchi della metropoli,** in « Il Giorno », Milano, 12 giugno.
L. BALDACCI, **Senso e miracolo in un poema mancato di P.,** in « Epoca » Milano, 16 giugno
J. F. LANE, **P.'s Prizes,** in « The Sunday Times », London, july 21st
G. C. CASTELLO, **Capriccio all'italiana**, in « Bianco e Nero », Roma, XXIX, n. 7/8 pp. 282-284
G. GHIROTTI, **Il produttore di P. porterà il film a Venezia** (su **Teorema**), in « La Stampa », Torino, 22 agosto
G. CATTANEO, **Appunti su "Teorema"**, in « Paragone », Roma, agosto
S. ASCANIO, **PPP: « Chi mi ama mi segua » e pochi hanno accolto l'invito,** in « Il Gazzettino », Venezia, 6 settembre.
E. BALDO, **Il nudo contestato**, in « La Notte », Milano, 6 sett.
P. BIANCHI, **La realtà quotidiana non regge il miracolo**, in « Il Giorno », Milano, 6 sett.
G. BIRAGHI, **Eccezionale e discontinuo "Teorema"**, in « Il Messaggero », Roma, 6 sett.
G. DEL RE, **Le contraddizioni di P.**, ibid.
S. FROSALI, **Un "Teorema" troppo razionale**, in « La Nazione », Firenze, 6 sett.
L. GILIBERTO, **Metafore, ambiguità ma poesia in un "Teorema" da dimostrare,** in « Il Gazzettino », Venezia, 6 sett.
G. GRAZZINI, **Teorema; Eros arriva a Milano**, in « Corriere della Sera », Milano, 6 sett.
G. M. GUGLIELMINO, **Teorema: una ricca famiglia sconvolta dall'arrivo di uno strano ospite,** in « La Gazzetta del Popolo », Torino, 6 sett.
L. MICCICHE', **Ritorno contestativo alla Mostra,** in « Avanti! », Roma, 6 sett.
O. ORSINI, **Freud al supermarket,** in « La Notte », Milano, 6 sett.
L. PESTELLI, **Teorema,** in « La Stampa », Torino, 6 sett.
P. PILLITTERI, **P. ai giornalisti: disertate il mio "Teorema"**, in « Avanti! », Milano, 6 sett.

Id., **La visitazione di un giovane in una famiglia borghese**, ibid.
V. RICCIUTI, **"Teorema" di P. proiettato contro la volontà del regista**, in « Il Mattino », Napoli, 6 sett.
G. L. RONDI, **L'apologo moderno di "Teorema" scivola dal paradosso al grottesco**, in « Il Tempo », Roma 6 sett.
A. SALA, **Che sconquasso dopo la visita**, in « Corriere d'Informazione », Milano, 6 sett.
A. SAVIOLI, **"Teorema" / Autoritarismo senza maschera a Venezia**, in « L'Unità », Roma 6 sett.
Id., **I critici non assistono alla proiezione di "Teorema"**, ibid.
G. TURRONI, **Cosa sono le nuvole?**, in « Filmcritica », Roma, XIX, n. 191, sett., pp. 433-434
P. VALMARANA, **Teorema: la ricerca del divino nell'uomo**, in « Il Popolo », Roma, 6 sett.
Id., **Contraddizioni di P. nel suo film "Teorema"**, ibid.
D. ZANELLI, **Teorema**, in « Il Resto del Carlino », Bologna, 6 sett.
G. POLACCO, **Il "Leone" ruggisce per P.**, in « Stampa Sera », Torino, 6 sett.
— **"Teorema" (redazionale)**, in « Paese Sera », Roma, 7 sett.
A. SCAGNETTI, **La protesta dei critici**, ibid.
Id., **"Teorema" di P. una parabola d'oggi**, ibid., 8 sett.
G. M. GUGLIELMINO, **Il "Leone" di Chiarini è finito sotto la tenda di un circo equestre**, in « La Gazzetta del Popolo », Torino, 9. sett.
A. MORAVIA, **Si spogliano fra le ciminiere**, in « L'Espresso », Roma, 15 sett.
E. PATTI, **Una famiglia di pazzi dannati**, in « Tempo » Milano, sett.
A. DE MICHELIS, **L'impasse di P.**, in « Prisma », agosto-ottobre.
E.G. LAURA, **Teorema**, in « Rivista del Cinematografo », Roma, n. 9/10, sett.-ott.
— **Processo a « Teorema »** (redazionale) in « Bianco e Nero », Roma XXX, n. 9/10, sett.ott., pp. X-XI.
S. TERNO, **Un articolo di PPP e una lettera di risposta**, ibid., pp. 127-131.
M. VERDONE, **Venezia / « Teorema »**, ibid., pp. 88-89 e 96
— **Film usciti**, in « Cinema nuovo », Milano, VII, n. 195, settembre-ott., p. 381
G. RONDI, **L'OCIC e Teorema**, in « Concretezza », Roma, 1° ott.
H. CHAPIER, **« Oedipe-roi »**, in « Combat », Paris, 10 octobre
R. CHAZAL, idem, in « France Soir », Paris, 10 oct.
L. CHAUVET, idem, in « Le Figaro », ibid., 11 oct.
C. GARSON, idem, in « L'Aurore », ibid.
S. LACHIZE, idem, in « L'Humanité », ibid., 12 oct.
M. DURAN, idem, in « Le Canard Enchaîné », ibid., 18 oct.
M. AUBRIANT, idem, in « Paris Presse », ibid., 17 oct.
M. CAPDENAC, idem, in « Les Lettres Française », ibid., 23 oct.
A. BARBATO, **P., uomo complesso, « provocatore » e vittima**, in « La Stampa », Torino, 26 ott.
J. BURVENICH, **Tre autori a Venezia: P., Bene, Cavani**, in « Cineforum », Venezia, VIII, n. 78, pp. 565-569
K. EBERHARDT, **Paradoksy Pier Paolo Pasoliniego**, in « Kultura Filmowa », Varsavia, n. 121
S. MECCOLI, **P. difende « Teorema »**, in « Corriere della Sera », Milano 10 nov.
G. OBICI, **P. difende le ragioni dell'arte**, in « Paese sera », Roma, 10 nov.
E. RONZA, **Per l'esordio in teatro P. sceglie un magazzino** (su « Orgia »), in « La Gazzetta del Popolo », Torino, 14 nov.
G. M. GUGLIELMINO, **Un'« Orgia » di simboli e parole nel teatro di P.**, ibid., 28 nov.
J. L. COMOLLI, **Teorema**, in « Cahiers du Cinéma », Paris, n. 206, nov.
J. d'YVOIRE, **Oedipe-roi**, in « Téléciné », Paris, n. 147, novembre
A. TOURNES, **« Oedipe-roi »**, in « Jeune Cinéma », Paris, n. 34, nov., pp. 31-33
A. FERRERO, **PPP**, in « Inquadrature », Pavia, nn. 15/16, autunno
L. PERONI, **Incontro con PPP**, ibid.
E. BARAGLI, **Teorema**, in « La Civiltà Cattolica », Roma, 7 dicembre
Y. ROMI, idem, in « Le Nouvel Observateur », Paris, 23 décembre
U. SILVA, **« Teorema »/Né logica fomale né ideologia sostanziale**, in « Filmcritica », Roma, n. 193, pp. 548-549
M. CIMENT, **Teorema (da Venezia)**, in « Positif », Paris, n. 100/101, dicembre-genn., pp. 50-51
G. CATTANEO, **Teorema**, in « Paragone letteratura », Roma, n. 225
AA. VV., **Special italien: situation du cinéma italien**, in « Jeune Cinéma », Paris, n. 27/28 (cit.)

V. AMORUSO, « Le contraddizioni della realtà » (su « Una vita violenta »), Bari, Dedalo, pp. 219-226
G. BARBERI-SQUAROTTI, « Poesia e narrativa del secondo dopoguerra », II ed., Bologna, Cappelli
P. BALDELLI, « Politica culturale e comunicazioni di massa », Pisa, Nistri-Lischi
F. CAMON, « La moglie del tiranno » (con intervista), Roma, Lerici
G. CONTINI, « Letteratura dell'Italia unita », Firenze, Sansoni
U. ECO, « La struttura assente », Milano, Bompiani, pp. 150-160
G. FERRETTI, « Letteratura del rifiuto », (su « Poesia in forma di rosa »), Milano, Mursia, pp. 194-210
E. GARRONI, « Semiotica ed estetica », Bari, Laterza, pp. 43-45
A. GUGLIELMI, « Vero e falso », Milano, Feltrinelli, pp. 79-84
W. PEDULLA', « La letteratura del benessere » (su « Poesia in forma di rosa »), Napoli, Libreria Scientifica, pp. 440-444
M. PONZI, « PPP », Roma, Unione Circoli Cinematografici ARCI
G. SCALIA, « Critica, letteratura, ideologia », Padova, Marsilio, pp. 226 sgg.
M. GERVAIS, **PPP: contestatore**, in « Sight and Sound », London, XXXVIII, n. 1, winter '68-'69
E. SICILIANO, **PPP** in « I Contemporanei » (antologia), Milano, Marzorati, pp. 881-897 (vol. 3)

1969

L. CHAUVET, **Théorème**, in « Le Figaro », Paris, 5 genn.
S. STEINER, **P.: Italy's Poet-Turned-Novelist-Turned-Director**, in « International Herald Tribune », 15 genn.
J. BRAGIN, **PPP: Poetry As A Compensation**, in « Film Society Review », vol. IV, n. 5, gennaio, pp. 12-18
G. VOLPI e P. BERTETTO, **« Teorema » / Un teorema sulla borghesia**, in « Ombre rosse » n. 6, genn., pp. 40-42
J. de BARONCELLI, **Théorème**, in « Le Monde », Paris, 1 février
N. PITTENGER, **Specular Parable of Love**, in « New Christian », 6 febbr.
G. RICHARD-MOLARD, **Une proposition scandaleuse: « Théorème »**, in « Argus », 8 février
A. SALA, **Teorema**, in « Corriere d'Informazione », Milano, 15 febbr.
C. MAURIAC, **Théorème**, in « Le Figaro Litteraire », Paris, 10/16 février
P. PILLITTERI, **L'ospite mette in crisi la famiglia borghese**, in « Avanti », Milano, 16 febbr.
AA.VV., **Le film « Théorème » provoque de vives réactions dans les milieux catholiques**, in « Le Monde », Paris, 18 fevrier
D. ZANELLI, **Teorema / Una enigmatica parabola di P. sull'amore come forza rivelatrice della verità dell'uomo**, in « Il Resto del Carlino », Bologna, 23 febbr.
G. CESBRON, **Le désert et le cri**, in « Le Monde », Paris, 25 février
A. UBIALI, **La famiglia profanata**, in « L'Eco di Bergamo », Bergamo, 26 febbr.
P. BILLARD, **La Visitation selon P.**, in « L'Express », Paris, 27 février,
N. SPADARO, **Tiro incrociato su « Teorema »**, in « Espresso Sera », Catania, 27 febbr.
A. COMBET, **Le pouvoir de la forme**, in « Résonances », Paris, fevrier
G. LEGRAND, **Oedipe-roi (A-Z)**, in « Positif », Paris, n. 102, février, pp. 71-72
F. SACCHI, **P. Scrittore ha tradito P. Regista**, in « Epoca », Milano, 2 marzo
Y. LE VAILLANT, **Un prêtre parle de l'amour**, in « Le Nouvel Observateur », Paris, 16 mars
J. DELMAS, **Théorème**, in « Jeune Cinéma », Paris, n. 37, mars, pp. 28-31
— **L'OCIC su Teorema** (redazionale), in « Bianco e Nero », XXX, n. 3/4 marzo-aprile, pp. 131-133
M. DEL MINISTRO: **Teorema**, in « Cinema Nuovo », Milano, XVIII, n. 198, marzo-aprile, pp. 131-133
J.-F. SIX, **Théorème chrétien ou théorie athée?**, in « Le Monde », Paris, 5 avril
G. ARISTARCO, **Jung e De Seta, Freud e P.**, in « Cinéma 69 », Paris, n. 135, avril
L. SEGUIN e P.-L. THIRARD, **La mystique et la gambade (sur « Théorème »)**, in « Positif », Paris, n. 104, avril, pp. 39-44
A. BERNARDINI, **Religiosità e sacralità nel Teorema di P.**, in « Cineforum », Venezia, IX, n. 85, maggio, pp. 310-315
C. BEYLIE, **Theorème**, in « Cinéma 69 », Paris, n. 136, mai

G. CESBRON, **Il deserto e il grido** (su **Teorema**), in « Cineforum », Venezia, IX, n. 85, pp. 321-322
J. COLLET, **A ciascuno la sua verità**, ibid., pp. 319-321
M. GERVAIS, **« Teorema » appare come un continuo paradosso**, ibid., pp. 324-326
S. RAFFAELLI, **Un dramma dell'uomo moderno** (su **Teorema**) ibid. pp. 322-324
T. RANIERI, **« Teorema »**, in « Bianco e nero », Roma, XXX, n. 5/6, maggio-giugno, pp. 139-141
F.C., **Porcile**, in « L'Eco di Bergamo », Bergamo, 26 giugno
G. NAPOLI, **L'amore e la rabbia dei giovani** (su **Amore e rabbia**), in « Il Domani », Catania, 26 giugno
A. FERRERO, **Indulgenza e rivolta nel recente cinema italiano di contestazione** (su « Edipo re »), in « Cinema nuovo », Milano, XVIII, n. 200, luglio-agosto, pp. 272-274
R.G. **Il fallimento marxista nel « Pilade » di P.**, in La Gazzetta del Popolo, Torino, 19 agosto
N. STEIN, **Prêmios simbòlicos, obras verdadeiras**, in « O Globo » 19 agosto
J. VITULA, **Porcile**, in « Vysbrizek Z Casopisu », Praha, 19 ago.
P. BIANCHI, **idem**, in « Il Giorno », Milano, 31 ago.
G. BIRAGHI, **idem**, in « Il Messaggero », Roma
G.L. BOZZA, **idem**, in « L'Adige », Tento
U. CASIRAGHI, **idem**, in « L'Unità », Milano
G. CATTIVELLI, **idem**, in « Libertà », Piacenza
F. CAULI, **idem**, in « Gazzetta di Vigevano », Vigevano
id., **idem**, in « La Nuova Sardegna, Cagliari
T. CICCIARELLI, **idem**, in « Il Lavoro », Genova
F. COLOMBO, **idem**, in « Il Cittadino », Genova
E. COMUZIO, **idem**, in « Il Giornale di Bergamo », Bergamo
R. DE BORGER, **idem**, in « De Nieuwe Gazet », Antwerpen
S. DE SANCTIS, **idem**, in « Sorrisi e canzoni TV »
S. FROSALI, **idem**, in « La Nazione », Firenze
L. GILIBERTO, **idem**, in « Il Gazzettino », Venezia
G. GRAZZINI, **idem**, in « Corriere della Sera », Milano
G.M. GUGLIELMINO, **Cannibali e maiali simbolici nel « Porcile » di P. / A Venezia gli apologhi di un autore in decadenza**, in « La Gazzetta del Popolo », Torino
L.A., **Porcile**, in « Il Secolo d'Italia », Roma
J. F. LANE, **Porcile**, in « The Daily American », Roma, 31 agosto
P. LORENZONI, **idem**, in « Alto Adige », Bolzano
S. LORI, **idem**, in « Roma », Napoli
L.R., **idem**, in « Gazzetta di Reggio », Reggio Emilia
id., **idem**, in « Gazzetta di Modena », Modena
M. MANCIOTTI, **idem**, in « Il Secolo XIX »
R. MARCHI, **idem**, in « Il Telegrafo », Livorno
L. MAZZI, **idem**, in « Il Piccolo », Trieste
L.G. MESA, **idem**, in « Solidaridad nacional », Barcellona
L. MICCICHE', **idem**, in « Avanti! », Roma
G. NAPOLI, **idem**, in « Il Giornale di Sicilia », Palermo
P. PEDRETTI, **idem**, in « Gazzetta di Parma », Parma
A. PESCE, **idem**, in « Giornale di Brescia », Brescia
L. PESTELLI, **idem**, in « La Stampa », Torino
M. QUARGNOLO, **idem**, in « Messaggero Veneto », Udine
C. QUARANTOTTO, **idem**, in « Il Giornale d'Italia », Roma
G. RABONI, **idem**, in « Avvenire », Milano
V. RICCIUTI, **idem**, in « Il Mattino », Napoli
G.L. RONDI, **idem**, in « Il Tempo », Roma
A. SCAGNETTI, **idem**, in « Paese Sera », Roma
P. VALMARANA, **idem**, in « Il Popolo », Roma
P. VIRGINTINO, **idem**, in « Gazzetta del Mezzogiorno », Bari
P. ZANOTTO, **idem**, in « Corriere del Giorno »
T. ZERMO, **idem**, in « La Sicilia », Catania
G. CARANCINI, **idem**, in « La Voce repubblicana », Roma 1° settembre
T.Q. CURTISS, **idem**, in « New York Herald Tribune », New York
C.G. FAVA, **idem**, in « L'Espresso Sera », Catania
U. JENNY, **idem**, in « Süddentsche Zeitung », München
O. ORSINI, **idem**, in « La Notte », Milano

G. RABONI, **idem**, in « Avvenire », Milano
C. SORGI, **idem**, in « L'Osservatore Romano », Roma
E.C. ZAMBELLI, **idem**, in « Napoli Notte », Napoli
D. ZANELLI, **idem**, in « Resto del Carlino », Bologna
L.G. MESA, **idem**, in « Sur », Malaga, 2 settembre
C. QUARANTOTTO, **idem**, in « Il Giornale d'Italia », Roma
A.M. TOMAS, **idem**, in « La Vanguardia española », Barcelona
G. VOLONTERIO, **idem**, in « Corriere del Ticino », Lugano
S. FROSALI, **idem**, in « La Gazzetta del Popolo », Torino, 3 settembre
V. PEDRUZZI, **idem**, in « La notte », Milano
A. SANCHEZ, **idem**, in « Informaciones Madrid », Madrid
F. SCHÖLER, **idem**, in « Die Welt », Hamburg
A. VALDATA, **idem**, in « Stampa Sera », Torino
P.L. e P.C., **idem**, in « Ore 12 », 4 settembre
J. SAARÈ, **idem**, in « El Noticero Universal », Barcelona
G. PACCHIANO, **idem**, in « La settimana del clero »
G. PETTENATI, **idem**, in « L'Opinione pubblica », 5 settembre
A. FERRERO, **Porcile**, in « Mondo Nuovo » 7 settembre
A.C. MAROCCO, **idem**, in « Tuttogrado », 7 settembre
G. ARISTARCO, **La lezione di P. / Dopo Venezia**, in « La Stampa », Torino, 9 settembre
D. ROBINSON, **« Porcile »**, in « Financial Times » Londra, 9 settembre
M. SCHIOPPA, **idem**, in « La Voce di Napoli, Napoli, 9 settembre
M. LA PERLA, **idem**, in « Vita » Roma, 10 settembre
P. BIANCHI, **idem**, « Il Giorno » Milano, 11 settembre
G. BIRAGHI, **idem**, « Il Messaggero », Roma
G. GRAZZINI, **idem**, in « Corriere della Sera, Milano
G.L. RONDI, **idem**, in « Il Tempo », Roma
A. SALA **idem**, in « Corriere d'Informazione », Milano
A. SAVIOLI, **idem**, in « L'Unità », Roma
A. SCAGNETTI, **idem**, in « Paese Sera », Roma
E. REBECCHI, **idem**, in « L'Eco della Riviera »
I. RIPAMONTI, **idem**, in « Avanti! », Roma
P. VALMARANA, **idem**, in « Il Popolo », Roma
C. QUARANTOTTO, **idem**, in « Il Giornale d'Italia » 12 settembre
C.G. FAVA, **idem**, in « Corriere mercantile », Genova
M. MANCIOTTI, **idem**, in « Il secolo XIX », Genova
G. RABONI, **idem**, in « Avvenire », Milano
R.D.B., **idem**, in « Il Globo », Roma
A.B.C., **idem**, in « L'Unità », Roma, 13 settembre
M. GUIDOTTI, **idem**, in « L'Osservatore della domenica », Roma, 14 settembre
G. SETTI, **idem**, in « La Gazzetta del lunedì », 15 settembre
L. GILIBERTO, **idem**, in « Il Gazzettino », 16 settembre
T. MORANO, **idem**, in « La Tribuna dell'Irpinia », Milano, 17 settembre
L. TORNABUONI, **idem**, in « L'Europeo », Milano, 18 settembre
C. COSULICH, **idem**, in « Abc », Milano, 19 settembre
BAFFO, **idem**, in « Sabato », 20 settembre
M. MORANDINI, **idem**, in « Tempo illustrato », Milano
R., **idem**, in « Corriere apuano »
C.G. FAVA, **idem**, in « L'Europa », 22 settembre
U. AGUZZI, **idem**, in « La Brianza », 24 settembre
G. RESTA, **idem**, in « Ciao 2001 », Milano
O. RIPA, **idem**, in « Gente », Milano
G. ARISTARCO, **idem**, in « La Stampa », Torino, 25 settembre
S. BOGART, **idem**, in « This Week in Roma », Roma, 26 settembre
B. CAPORALE, **idem**, in « L'Osservatore romano », Roma
PA. P., **idem**, in « Gazzetta di Parma », Parma 27 settembre
P. VALMARANA, **idem**, in « La discussione », Milano
A. MORAVIA, **idem**, in « L'Espresso », Roma, 28, settembre
S. ARECCO, **Porcile di PPP / Venezia '69, I film le tendenze**, in « Filmcritica », Roma, XX, n. 200, sett-, pp. 257-258.
E. BRUNO, **Manifesto dell'essenzialità** (su **Porcile**), ibid, pp. 254-255
O. DE FORNARI, **Le mutazioni divertenti** (su **Che cosa sono le nuvole?**) in « Cinema e film », pp. 289-290.

— **Amore e rabbia** in « Cinema nuovo », Firenze, XVIII, n. 201, settembre-ottobre, p. 386
G. ARISTARCO, **Il mestiere del critico / Scheda « Porcile »**, in « Cinema nuovo », Firenze, XVIII, n. 201, settembre-ott. pp. 376-379
C.G .FAVA, **Porcile**, in « Rivista del cinematografo », Roma, n. 9/10, p. 471
M. VERDONE, **Venezia 69: un rogo per ricominciare**, in « Bianco e Nero », Roma, XXX, n. 9/10, p. 77
A. SOLMI, **Porcile**, in « Oggi », I ottobre
C. MAURIAC, **Oedipe-Roi**, in « Le Figaro littéraire », Paris, 2 octobre
R.Z., **Porcile**, in « Avanti! », Roma, 2 ottobre
M. GENERALI, **idem**, in « Gazzetta di Mantova », Mantova, 5 ott.
R. CHAZAL, **idem**, in « France Soir », Paris, 11 ott.
J.-L. BORY, **Oedipe-Roi**, in « Le Nouvel Observateur », Paris, 14 ottobre
L. BINI, **Porcile**, in « Letture », Milano, n. 10, p. 694
AA. VV., **Pasolini: « Oedipe-Roi » et les dossier complete de « Théorème »**, in « Avant Scène Cinéma », Paris, n. 97, novembre
A. BERTHIER, **Dichiarazioni su Teorema**, ibid, p. 52
B. EISENSCHITZ, **Relecture et auto-analyse**, ibid., p. 59
M. JOUHANDEAU, F. MAURIAC, J. RENOIR, P. GERVAIS, Dichiarazioni su **Teorema**, ibid, p. 52
A. TASSONE, **Riandando a « Teorema » dopo « Porcile »**, in « Bianco e Nero », Roma, XXX, n. 11-12, pp. 2-38
G.B. CAVALLARO, **« Porcile »**, in « Il Dramma », Roma, n. 12, p. 72
M. CIMENT, **« Porcile » / « Porcherie » / Da Venezia**, in « Positif », Paris, n. 111, décembre, pp. 9-10
M. KORNATOWSKA, **Pasoliniego kino poetyckie**, in « Kino » Warszawa, IV, n. 12, dicembre
AA.VV., **PPP Teorema**, in « Critica Reprint », C.T.A. Società Umanitaria, Milano, n. 2
AMAURI, **Porcile**, in « Film mese », Roma, n. 30-31, p. 76
M. APOLLONIO, **PPP**, voce in « I contemporanei, Brescia, La Scuola
S. ARECCO, **Porcile**, in « Filmcritica », Roma, n. 200, pp. 257-258
M. ARGENTIERI, **idem**, in « Rinascita », Roma, n. 35, p. 18
S. BÖRJE, **Mytens og am samfunnets bilder** (su **Teorema** e **Edipo Re**) in « Fant », Oslo, n. 12-13.
J. M. BULLITTA, **« La Tierra vista desde la Luna » de PPP**, in « Hablemos de cine », Lima, n. 46
E. CANE, « Il discorso indiretto libero nella narrativa italiana del Novecento », Roma, Silva, pp. 10-13
J. CHEVALLIER, **Porcile**, in « Image et Son », Paris, n. 235, p. 125
M. CIMENT, **idem**, in P. n. 11, p. 9
M.CORTI, « Metodi e fantasmi » Milano, Feltrinelli, pp. 114-117
P. COWIE, **PPP**, voce in « International Film Guide 1970 », London, The Tantivy Press, pp. 31-34
J. DELMAS, **Théorème**, in « Jeune Cinéma », Paris, n. 37
G.C. FERRETTI « Gli anni dalla rivolta », Milano
C. GARBOLI, « La stanza separata » (sulle « Ceneri di Gramsci »), Milano, Mondadori, pp. 11-18 e 85-86
J.M. GARDAIR, in « Paragone letteratura », Roma, n. 236
B. MANFELLOTTO, **Teorema**, in « Cinema 60 », Roma, IX, n. 72, pp. 50-52
D. MECCOLI, **Porcile**, in « Epoca », Milano, n. 994,, pp. 61-62
G. PAMPALONI, « Storia della letteratura italiana / Il Novecento », Milano, Garzanti, pp. 876-8
M. PETRUCCIANI, « Idoli e domande della poesia », Milano, Mursia, pp. 19 sgg.
L. QUAGLIETTI, **Porcile**, in « Film Mese », Roma, n. 32, p. 83
C. QUARANTOTTO, **idem**, « Il Borghese », Roma, n. 36, p. 3
T. RANIERI, **P.: corvo divorato, usignolo divoratore**, in « Vita e Pensiero », Milano, pp. 514-534
G. RONDOLINO, **PPP** (Voce), in « Dizionario del cinema italiano 1945-1969 », Torino, Einaudi, pp. 269-270
G. SALACHAS, **Porcile**, in « Téléciné », Paris, n. 156, pp. 2-3
O. STACK, « P.on P. » coll. « Cinema One », London, Thames and Hudson

1970

G. NAPOLI, **La « trilogia » drammatica del regista bolognese / P.: una « Medea » per il Terzo Mondo**, in « Il Domani », Palermo, 22 gennaio
J. de BARONCELLI, **« Uccellacci e uccellini » de P.**, in « Le Monde », Paris, 24 janvier
G.M. GUGLIELMINO, **La « Medea » di P. scende dal mito**, in « La Gazzetta del Popolo, Torino, 24 gennaio
P. METTEL, **Medea**, in « Note Schedario », Torino, II, 28 genn., pp. 15-17
R. ROUD, **The Callas Sound of Silence**, in « Arts Guardian », 28 genn.
H. CHAPIER, **« Medée »: la nostalgie du sacré**, in « Combat », Paris, 30 janvier
S. ARECCO, **Medea**, in « Filmcritica », Roma, XXI, n. 204-205, febbraio-marzo, pp. 123-125
E. COMUZIO, **Un Bach che fa musica nel film di J.-M. Straub**, in « Bianco e Nero », Roma, XXXI, n. 1/4, gennaio-aprile, pp. 158-159
S. RONCORONI, **Dal Macbeth al Götterdämmerung**, ibid., pp. 155-156
— **Censura** in **I fatti, le opinioni**, ibid., pp. 189-190
C. LIZZANI, **Come risolvere il problema del naturalismo nel cinema?** (lettera a PPP), in « Cinema nuovo », Torino-Firenze, XIX, n. 204, marzo-aprile, pp. 96-99
F. DORIGO, **Il linguaggio della psicanalisi e il cinema: Pasolini da Marx a Freud**, in « Rivista del cinematografo », Roma, n. 4, aprile (su **Medea, Edipo Re, Teorema, Vangelo**)
C. BEYLIE, **Cinéma dell'Arte-Sur trois films de PPP (Uccellacci, Porcherie, Medée)**, in « Cinéma 70 », Paris, n. 146, mai
G. GAMBETTI, **Medea**, in « Bianco e Nero », Roma, XXXI, n. 5-6, maggio-giugno, p. 121
P. METTEL, **Appunti sul nuovo film di PPP: Decameron**, in « Note schedario », Torino, II, n. 16, 28 giugno, pp. 10-11
N. TADDEI, **Pasolini e i fascisti**, ibidem, pp. 8-10
POKORNI, **Pasoliho « Medea »**, in « Film a doba », Praha, n. 7
E. MARAONE, **Ostia**, in « Cineforum », Bergamo, X, n. 94, settembre, pp. 261-262
— Scheda su **Ostia**, in « Bianco e Nero », Roma, XXXI, n. 9-10, settembre-ottobre, pp. 129-130
P.A. LACQUA, **Medea di P. dal mito all'autobiografia**, in « Cineforum », Bergamo, X, n. 95-98, ottobre, pp. 380-384
P. SPILA, **I procedimenti stilistici e l'afasia** (su **Porcile**), in « Cinema e Film », 10, pp. 54-55
F. FERRINI, **Il sotterfugio utraquistico (Ostia)**, in « Cinema e Film », IV, n. 11-12, estate-autunno, pp. 244-247
A. SCAGNETTI, **P. allievo di Giotto**, in « Paese Sera », Roma, 7 nov.
AA.VV., **Kino Alegorii** (numero monografico parzialmente dedicato a PPP con articoli ripresi da pubblicazioni francesi e una filmografia dettagliata), in « Kultura Filmowa », Warszawa, n. 8, p. 144
R. BARILLI, « La barriera del naturalismo », Milano, Mursia, pp. 175-178, 223, 235, 238
G.P. BRUNETTA, « Forma e parola nel cinema », Padova, Liviana, pp. 37-83
F. CALDERONE, **L'idea della proprietà / « Ostia » di Sergio Citti** in « Cinema 60 », Roma, X, n. 78-79-80; pp. 129-131
G. DE VINCENTI, **Il mistero della realtà / « Porcile » di PPP**, in « Cinema 60 », Roma, X, n. 75-76, pp. 116-119
G. DE VINCENTI, **L'infinita interpretabilità / « Medea » di PPP**, ibid., pp. 119-121
P. e C. LAZAGNA, « P. di fronte al problema religioso », Bologna, Edizioni Dehoniane
V. PEDULLA', « La Rivoluzione della letteratura », Roma, Ennesse, pp. 27-28
M. PETRONIO, **PPP** in « L'attività letteraria in Italia », Palermo, Palumbo
M.-C. ROPARS-WUILLEUMIER, « L'écran de la memoire », Paris, Seuil
E. SICILIANO, **PPP** in « Letteratura italiana - I Contemporanei », cit.
E. VITTORINI, « Diario in pubblico », Milano Bompiani, pp. 23-24

1971

G. TURRONI, **Film d'autore, film di consumo, film di poesia**, in « Bianco e Nero », Roma, XXXII, n. 1-2, gennaio-febbraio, p. 92
A. MORAVIA, **Oreste a trenta all'ombra** (su **Orestiade africana**), in «L'Espresso», Roma, 14 febbr.
R. ARMES, **P** in « Films and Filming », Londra, XVII, n. 9 (201), june, pp. 55-58

L. QUILICI, **Boccaccio a spasso nei pub di Londra**, in « L'Espresso », Roma, 11 luglio
E. BIAGI, **L'innocenza di P.**, in « La Stampa », Torino, 27 luglio
E. BRUNO, **La sacralità erotica del Decameron di P.**, in « Filmcritica », Roma, XXII, n. 217, agosto, pp. 341-344
VICE, **Boccaccio rivisitato da P.**, in « La Gazzetta del Popolo », Torino, 17 settembre
G. ARPINO, **« Decamerone » tutto nudo**, in « La Stampa », Torino, 8 ottobre
S. ADDAMO, **Il ritardo e la diversità / Lettera a PPP**, in « Nuovi Argomenti », n. 23-24, luglio
M. DEL MINISTRO, **Il Decameron**, in « Cinema nuovo », Firenze, XX, n. 214, nov.-dic., pp. 445-447
G. PERUZZI, **L'ombra di Karl Marx / Registi del cinema italiano oggi**, ibid. pp. 424
E. MARCHI, **Il Decameron (Film guida)**, in « Cineforum », Bergamo, XI, n. 109, dicembre pp. 88-89
T. ANZOINO, « Pasolini » (con intervista e due poesie inedite), coll. Il Castoro, n. 51, Firenze, La Nuova Italia
S. BORJE e C. H. SVENSTEDT, **Pasolinis Medea** (analisi dei modelli antropologici presenti in **Medea** di PPP), in « Chaplin », Stockholm, I, 104
C. CLUNY, **« Théorème » / Teorema di PPP**, in « Dossier du Cinéma-Films », I, Bruxelles, Casterman
G. FOFI, « Il cinema italiano: servi e padroni », Milano, Feltrinelli
M. FORTI, « Le proposte della poesia e nuove proposte », Milano, Mursia, pp. 21-26, 31-35, 371-379, 379-387
P. GREGOR, **Materialen zu Pasolini** (monografico, con filmografia), in « Cinema », Adliswil (Svizzera), n. 65
S. GUGLIELMINO, **PPP** (profilo) in « Guida al Novecento » (ant. scolastica), Milano, Principato, pp. 321-324
D. NOGUEZ e J.-P. AMETTE, **PPP**, in « Dossier du Cinéma-Cinéastes », II, Bruxelles, Casterman
J. M. PALA, **Epilogo a Pasolini** (su tutta l'opera di P.), in « Hablemos de cine », Lima, nn. 59-60
E. MORBELLI, **Pasolini ci svelerà il mondo delle allegre comari inglesi**, in « Stampa Sera », Torino, 13 gennaio
L. PESTELLI, **Parolacce al cinema / Boccaccio e Pasolini**, in « La Stampa », Torino, 14 gennaio
P.-L. THIRARD, **Le Decameron/A-Z**, in « Positif », Paris, n. 134, gennaio, pp. 73-79
F. PRONO, **Le religione del suo tempo in PPP**, in « Cinema nuovo », Torino/Firenze, XXI, n. 215, gennaio-febbraio, pp. 42-47
— A. LEDOCHOWSKI, **Casus Pasolini** (essenzialmente sulle teorie semiologiche di P.) in « Kino », Varsavia, 2
S. ARECCO, **L'alchimia linguistica di P.**, in **Forma-antefatto: due proposte di ricomunicazione** (sul **Decameron**), in « Filmcritica », Roma, XXIII, n. 223, marzo, pp. 128-130
I. MOSCATI, **Il « tallone di ferro » sulle lotte dei proletari** (su **Dodici dicembre**), in « Cineforum », Bergamo, XIII, n. 112, marzo, pp. 9-19
P. SERY, **Christ, Marx et Freud** (saggio su P.), in « Cinéma 72 », Paris, n. 264, mars
G. ARISTARCO, **Il donde e il dove della semiologia nel cinema**, in « Cinema nuovo », Torino/Firenze, n. 216, marzo-aprile, pp. 88-97
E. DE PAOLI, **Dalla metodologia marxista alla visione classica**, ibid., pp. 110-114
P. BIANUCCI, **P. attacca gli intellettuali**, in « La Gazzetta del Popolo », Torino, 22 aprile
G. PERUZZI, **Presenza dell'autobiografia nel cinema odierno**, in « Cinema nuovo », Torino/Firenze, XXI, n. 218, luglio-agosto, pp. 280-281
G. PAMPALONI, **Vince la pietà**, in « Corriere della Sera », Milano, 27 agosto
W. SITI, in « Paragone letteratura », Roma, agosto
S. BORELLI, **Un P. di transizione nei « Racconti di Canterbury »**, in « L'Unità », Roma, 5 settembre
S. REGGIANI, **Il Nuovo Trecento di P., beffardo, sensuale, senza gioia**, in « La Stampa », Torino, 5 settembre

G.L. BECCARIA, **Con P.P. linguista**, in « La Gazzetta del Popolo », Torino, 29 settembre
N. FABRETTI, **I racconti di P.**, ibidem, 5 ottobre
P. BIANUCCI, **P. ci dà il « diario » dell'inquieto intellettuale**, ibidem, 16 ottobre
G. BORGHESE, **Scontro « rovente » a Milano su P. e la pornografia**, in « Corriere della Sera », Milano, 11 novembre
S. ARECCO, « PPP », Roma, Partisan-Samonà e Savelli
G. BARBERI-SQUAROTTI, « Poesia e narrativa del secondo Novecento », Milano, Mursia, pp. 34-36, 133-148, 162-166, 195-196, 327-331, 334-335
P. BIANCHI, « Maestri del cinema », Milano, Garzanti, pp. 272-274 (su **Accattone**); 311-312 (su **Mamma Roma**)
— **Brochure su « I Racconti di Canterbury »**, Ufficio Stampa della Settimana internazionale del cinema, Grado
P. CITATI, « Il thè del Cappellaio matto », Milano, Mondadori, pp. 224-232
G. DE VINCENTI, **Un nuovo corso? / « Decameron » di PPP**, in « Cinema 60 », Roma, XII, n. 87-88, pp. 100-101
G.C. FERRETTI, « Volponi », Firenze, La Nuova Italia, pp. 67-68
G. FOSSATI e F. MASCHERONI, **PPP** (voce) in « Cento registi », Como, Centro Studi cinematografici (tascabile) n. 4, parte III, (N-Z), pp. 21-32
E. GARRONI, « Progetto di semiotica », Bari, Laterza, pp. 65-66
S. PAUTASSO, « Le frontiere della critica », Milano, Rizzoli, pp. 165-168
M. PONZI, « PPP », Roma, Quaderno Unione Circoli Cinematografici ARCI, n. 1, 1968 (con filmografia e bibliografia); nuova ed aggiornata: Torino, Quaderno AIACE, n. 9, 1972
G. SADOUL, « Storia del cinema mondiale » (a cura di G. Fofi), Milano, Feltrinelli, p. 649
V. SIDLER, **Grundzuge des italienischen Films**, in « Cinema », Adliswill (Svizzera), n. 70/71/72

1973

E. BIAGI, **P. / Dicono di lei**, in « La Stampa », Torino, 4 gennaio
M. COSTANZO, **P. con il « mai » maiuscolo/Le ceneri (recenti) di Boccaccio e di Chaucher**, in « Il Giorno », 6 febbraio
P. DOBAI, **Beszélgstés Alberto Moravia** (cronaca di una conversazione budapestiana di Moravia sul cinema, essenzialmente dedicata a P.), in « Film Kultura », Budapest, n. 2
J. A. GILI, **Les Contes de Canterbury**, in « Ecran », Paris, n. 12, février, p. 71
G. GAMBETTI, **P. da Boccaccio a Chaucer/Per una « trilogia popolare, libera, erotica »**, in « Cineforum », Bergamo, XII, n. 121, marzo; pp. 211-229
G. SZABO', **A marxista-freudista-eroto-misztikus Pasolini**, (ampio saggio su **Teorema**), in « Film Kultura », Budapest, n. 3
F. LEONETTI, **Aspettando Nietzsche: lungo appunto sugli interventi di G. Bocca, A. Moravia G. Parise, P. P. Pasolini**, in « Nuovi Argomenti » n. 32, marzo-aprile pp. 157-166
M. ARGENTIERI, **Contro il cinema e la democrazia** (su **Canterbury**) in « L'Unità », Roma, 4 aprile
C. GIOVETTI, **Tra polvere e stracci le facce del Terzo Mondo**, in « Il Giorno », Roma, 19 maggio
S. HEAT, **Film/Cinetext/Text**, in « Screen », New York, vol. 14, nn. 1-2, primavera-estate, p. 110
L. AUTERA, **Nelle « Mille e una notte » P. ripete il suo « no » alla vita di oggi**, in « Corriere della Sera » Milano, 29 agosto
G.M. GUGLIELMINO, **Il richiamo di P. alle « Giornate »**, in « Gazzetta del Popolo », Torino, 2 settembre
E. GOLINO, **Pasolini: terre già sommerse/Il dialetto degli scrittori**, in « Il Giorno », Milano, 29 dic.
F. CAMON, « Il mestiere dello scrittore », Milano, Garzanti
M. GERVAIS, « PPP », Paris, Seghers, coll. « Cinéma d'aujourd'hui », n. 73
E. GUIDORIZZI, « La narrativa italiana e il cinema », Firenze, Sansoni, pp. 70-72
V. MANNINO, « Il "discorso" di P. », Roma, Argileto
D. MARAINI, « E tu chi eri? » (con intervista), Milano, Bompiani, pp. 259-269

1974

L. MONDO, « Il Calderòn », di P.P.P., in « La Stampa », Torino 2 gennaio

F. CAMON, **I cattivi sogni della borghesia/Dramma antico e dramma moderno,** in « Il Giorno », Milano, 2 febbraio
G. MARIOTTI, **Il potere ovunque/« Calderòn » tragedia in versi di P.P.P.**, in « Corriere della Sera », Milano, 17 febbraio
S. GRASSO, **Il problema del potere nel « Calderòn » di P.**, in « Corriere della Sera », Milano, 23 febbraio
G.P. BRUNETTA, **Gli scritti cinematografici di P.**, « La Battana », Fiume, n. 32, marzo
P. PERONA, **Un P. anticlericale**, in « Stampa Sera », Torino, 20 maggio
L. AUTERA, **Liberi amori dell'oriente in un affresco disinibito,** in « Corriere della Sera », Milano, 21 maggio
L. VERGANI, **Pasolini dall'eros a San Paolo/Incontro con il regista scrittore a Cannes,** in « Corriere della Sera », Milano, 21 maggio
G.M. GUGLIELMINO, **Oriente sereno e favoloso nelle « Mille e una notte »**, in « La Gazzetta del Popolo », Torino, 22 maggio
A. CAPPABIANCA, **La « durata » e la « ripetizione » / Cannes 74** (sul « Fiore »), in « Filmcritica », Roma, maggio, pp. 165-166
G. GAMBETTI **Storie scellerate** / Scheda, in « Cineforum » XIV, n. 132, maggio, pp. 357-369
M. FERRARA, **I pasticci dell'estate,** in « L'Unità » Roma, 12 giugno
M. PASI, **P. padrino di una Milano più umana,** in « Corriere della Sera », Milano, 14 giugno
C. BERNARI, **Qualcosa di diverso dietro a quelle facce / Risposta indiretta a P.,** in « Il Giorno », Milano, 5 luglio
P. BIANUCCI, **Cosa è il fascismo secondo P / Polemica tra intellettuali di sinistra,** in « La Gazzetta del Popolo », Torino 9 luglio
S. PETRAGLIA, « P.P.P. », coll. Il Castoro Cinema, Firenze, La Nuova Italia, n. 7/8, luglio-agosto
P. PERONA, **Il fiore delle Mille e una notte,** in « Stampa Sera », Torino 29 agosto
G.M. GUGLIELMINO, **Il fiore delle Mille e una notte,** in « La Gazzetta del Popolo » 30 agosto
L. PESTELLI, **P. naturalista in «Mille e una notte »**, in « La Stampa », Torino 30 agosto
M. ARGENTIERI, **Il fiore puro e angosciato delle « Mille e una notte »**, in « Rinascita », Roma, XXXI, n. 35, agosto, pp. 34-35
E. BRUNO, **Presente remoto delle « Mille e una notte »**, in « Filmcritica », Roma, XXV, n. 247, agosto-settembre, pp. 279-280
V. SALTINI, **Alì Babà è nato in città,** in « L'Espresso », Roma, 22 settembre
R. PREDAL, **L'inspiration mythique chez Pasolini,** in « Cinéma 74 », Paris, septembre-octobre
L. TERMINE, **Il fiore delle Mille e una notte**, in « Cinema nuovo », Torino/Firenze, XXIII, n. 231, settembre-ottobre, pp. 374-375
M. MORANDINI, **E' l'ultimo fiore di P.,** in « Tempo illustrato », Milano, n. 40, 4 ottobre
G.M. GUGLIELMINO, **Appunti di Pasolini per una « Orestiade africana »,** in « La Gazzetta del Popolo » 25 ottobre
L. PESTELLI, **Orestiade in Africa con il ritmo del Jazz/Il film più nascosto di Pasolini**, in « La Stampa », Torino, « Ecran » 26 ottobre
R. TOMASINO, **La connotazione metalinguistica**, in « Filmcritica » Roma, XXV, n. 248, ottobre, pp. 326-327
G. PERUZZI, **Filosofi di ieri per alcuni registi di oggi**, in « Cinema nuovo », Torino/Firenze, XXIII, n. 323, novembre-dicembre, p. 427
C. BRIA, « P.P.P. », Bresso (Milano), Edizioni Cetim, coll. Invito alla ricerca letteraria
F. CAMON, « Letteratura e classi subalterne », Padova, Marsilio
F. FORTINI, « Saggi italiani », Bari, De Donato
V. MANNINO, « Invito alla lettura di P. », Milano, Mursia
G. RONDOLINO, **Pasolini P.P.**, voce in « Filmlexicon degli autori e delle opere », Aggiornamenti e integrazioni, vol. II, ed. Bianco e Nero, Roma, 1973, pp. 698-706
V. SPINAZZOLA, « Cinema e pubblico », Milano, Bompiani, pp. 277-280

1975

Scheda filmografica su « Accattone » (a cura di Carmen De Caro): n. 5, Circolo Ricreativo - Istituto Bancario San Paolo Torino - Sezione Culturale, Torino, 7 gennaio

M. SERENELLINI, **Un regista "esiliato", dal mondo dei consumi,** « La Gazzetta del Popolo », Torino, 9 gennaio
L. MONDO, **P. ricomincia / Poesie, prose e un nuovo film in cantiere**, in « La Stampa », Torino, 10 gennaio
A. MORAVIA, **Lo scandalo P.**, in « Corriere della Sera », Milano, 24 gennaio
L. SCIASCIA, **Sciascia su P.: non dileggiare i cattolici,** in « Corriere della Sera », 26 gennaio
L. BINI, **PPP poeta del sottoproletariato,** in « Letture », Milano, I, pp. 3-16
F. FORNARI, **Omosessualità e cultura,** in « Corriere della Sera », Milano, 12 febbr.
D. ORIGLIA, **Polemica su P.** (sull'aborto), in « L'Europeo », Milano, 5 febbraio
A. COSTA, **P.: il fiore dell'ossessione,** in « Cinema e Cinema », Venezia/Padova, Marsilio, II, n. 2, gennaio-marzo, pp. 70-76
E. MO, **P. e De Sade insieme a Salò,** in « Corriere della Sera », Milano, 11 marzo, p. 15
L. BINI, **La parabola della rivoluzione nel cinema di P.**, in « Letture », Milano, 3, pp. 173-190
E. DE PAOLI, **La cattività avignonese e i "quaderni del carcere",** in « Cinema nuovo », Torino/Firenze, XXIV, nn. 234-236, marzo-aprile, pp. 104-105
D.G., **P. prepara per Eduardo una "favola magica" d'oggi,** in « L'Unità », Roma, 10 maggio
F. CAMON, **La decadenza come culto del neonazismo / Gli "scritti corsari" di PPP,** in « Il Giorno », Milano, 20 giugno
S. MINIUSSI, **P. l'eretico / Gli "uomini scomodi" dell'Italia contemporanea**, in « Il Giorno », Milano, 11 luglio
G. CALOGERO, **P. e il senso della disobbedienza**, in « Corriere della Sera », Milano, 20 luglio
E. DE PAOLI, **Da Marx a Freud attraverso l'umorismo tragico,** in « Cinema nuovo », Torino/Firenze, XXIV, nn. 235/236, maggio-agosto, pp. 202-205
L. COMPAGNONE, **Non è "normale" essere criminali**, in « Corriere della Sera », Milano, 4 agosto
C. BO, **P. poeta e corsaro,** in « Corriere della Sera », Milano, 9 agosto
L. BÀCCOLO, **Le nostalgie di P. / Difficili scelte tra il passato e il presente**, in « La Gazzetta del Popolo », Torino, 19 agosto
L. FIRPO, **Quel reazionario di P.,** in « La Stampa », Torino, 31 agosto
L. MONDO, **P. in Friuli** (recensione a « La nuova gioventù »), in « La Stampa », Torino, 5 settembre
L. FIRPO, **Risposta a P. / Il processo al consumismo**, in « La Stampa », Torino, 27 settembre
E. BRUNO, **"Salò": due ipotesi / La "rappresentazione",** in « Filmcritica », Roma, XXVI, n. 257, settembre, pp. 267-269
R. TOMASINO, **"Salò": due ipotesi / Il vuoto della traccia,** ibidem, pp. 269-271
U. RONFANI, **L'illusione regressiva di P. / Dobbiamo abolire la scuola e la TV?** in « Il Giorno », Milano, 21 ottobre
A. MORAVIA, **E se abolissimo davvero la scuola media? / Moravia risponde a P.,** in « Corriere della Sera », Milano, 22 ottobre
A. CHIODI, **Su PPP "freudianamente cristiano" / Le "provocazioni" dello scrittore: aboliamo la scuola d'obbligo e la TV,** in « La Gazzetta del Popolo », Torino, 24 ottobre
— **Cronache / PPP e chi l'ha ucciso** (redazionale), in « Cineforum », Bergamo, XV, n. 148, ottobre, pp. 673-674
P. BIANUCCI, **"Provocazione civile"**, in « Gazzetta del Popolo », 3 novembre
C. BO, **Poesia nel fiume della miseria umana,** in « Corriere della Sera », Milano,
A. CHIESA, **Amo la vita. Come finirà non lo so,** in « Paese Sera », Roma
P. CITATI, **Tutta la vita per una morte violenta,** in « Corriere della Sera », Milano
C. COSULICH, **Da Accattone a Salò,** in « Paese Sera », Roma
P. DALLAMANO, **Emblema di veementi passioni,** in « Paese Sera », Roma
A. FALVO, **Una vita disperatamente diversa,** in « Corriere d'Informazione », Milano
G. GRAMIGNA, **Una vita di poeta "militante"**, in « Il Giorno », Milano
G. GRAZZINI, **Cinema provocatorio e sincero,** in « Corriere della Sera », Milano
G.M. GUGLIELMINO, **Il suo cinema: l'uomo,** in « La Gazzetta del Popolo », Torino
U. MANNONI, **Dai "lotti" di Pietralata ai palazzoni di Ostia**, in « Paese Sera », Roma
M. MORANDINI, **Un maestro del cinema tra passato e ideologia,** in « Il Giorno », Milano
C. PALUMBO, **I libri i film le polemiche,** in « Corriere d'Informazione », Milano

L. PESTELLI, **Nel cinema come un profeta,** in « Stampa Sera », Torino
E. RASY, **Ai giovani parole dure senza rancore,** in « Paese Sera », Roma
A. SALA, **I primi incontri a Milano con gli amici di « Officina »,** in « Il Giorno », Milano
E. SICILIANO, **Diceva sempre la sua verità, non veniva a patti col mondo,** in « Stampa Sera », Torino
L. TORNABUONI, **La difficile scelta di essere contro,** in « Corriere della Sera », Milano
G. ARATO, **La carriera letteraria conclusa con un rifiuto,** in « Il Secolo XIX », Genova, 4 novembre
I. CALVINO, **Ultima lettera a PPP,** in « Corriere della Sera », Milano
F. CAMON, **Senso di colpa,** in « Il Giorno », Milano
N. FABRETTI, **Colpevoli e vittime,** in « La Gazzetta del Popolo », Torino
L. FIRPO, **Un testimone del nostro tempo,** in « La Stampa », Torino
M. MANCIOTTI, **Il cinema ha esaltato le sue contraddizioni,** in « Il Secolo XIX », Genova
L. MONDO, **Le confessioni del poeta / P. oltre l'infelicità dell'uomo,** in « La Stampa », Torino
A. MORAVIA, **Come in una violenta sequenza di "Accattone",** in « Corriere della Sera », Milano
G. NASCIMBENI, **Negli ultimi articoli una profezia di morte,** in « Corriere della Sera », Milano
L. PESTELLI, **L'uomo di cinema,** in « La Stampa », Torino
M. PORRO, **P. ex-studente fra i suoi compagni,** in « Corriere della Sera », Milano
R. ROSATI, **P. ucciso dalla nuova Roma,** in « Il Secolo XIX », Genova
M. SERENELLINI, **Sul "set", quell'ultima volta...,** in « La Gazzetta del Popolo », Torino
A. ARBASINO, **Troppe coincidenze nella morte di P.,** in « Corriere della Sera », Milano
B. MAROLO, **L'ultima provocazione di PPP,** in « La Gazzetta del Popolo », Torino
A. BLANDI, **L'uomo di teatro,** in « Tuttolibri », Torino, I, n. 2, 8 novembre
A. CAVALLARI, **P. moralista cercava lo scandalo,** ibidem
G. DE RIENZO, **Disperata vitalità e gusto della sfida,** ibidem
G. RONDOLINO, **P. nel cinema,** ibidem
N. FABRETTI, **L'ingiuria con lo spray,** in « Gazzetta del Popolo », Torino
M. BONANATE, **Dopo P., quale cultura?,** in « Il Nostro Tempo », n. 41, XXX, 9 nov.
B. DEL COLLE, **P. era un uomo, non era un simbolo,** ibidem
A. DI GIORGIO, **Un cinema che si insinua nelle pieghe della Storia,** ibidem
C. TULLIO ALTAN, **La violenza dei "subalterni" / La tesi di P. sulla "mutazione antropologica",** in « La Stampa », Torino, 11 novembre
M. SERENELLINI, **"Qui a Casarsa nessuno crede che P. sia morto così",** in « Gazzetta del Popolo », Torino
G. GRAZZINI, **Dalla Grecia all'Africa l' "Orestiade" di P.,** in «Corriere della Sera», Milano, 12 novembre
— **No della censura a "Salò" di P.** (redazionale), in « Corriere della Sera », Milano, 13 novembre
A. GHIRELLI, **Le ceneri di P.,** in « Il Mondo », Roma, XXVII, n. 46, 13 novembre
N. GINZBURG, **Ormai viveva in una solitudine d'inferno, regale,** ibidem
L. IRDI, **Troppe ombre alle spalle dell'assassino,** ibidem
C. LANZA, **Ci lascia in eredità il gusto di lottare,** ibidem
T. KEZICH, in « Panorama », Milano
U.P. QUINTAVALE, **Così P. girava "Salò",** in « Il Giorno », Milano, 13 nov.
F. SAVIO, **In ogni film un atto del suo vivere,** in « Il Mondo », Roma, cit.
E. SICILIANO, **Ha mutato il corso della nostra poesia,** ibidem
ULISSE, **Non credo al ragazzo di morte,** ibidem
L. BACCOLO, **Da Sade a P.,** in « La Gazzetta del Popolo », Torino, 14 novembre
— **Polemiche per la bocciatura dell'ultimo film di PPP** (editoriale), in « Il Giornale dello Spettacolo », XXXI, n. 43, 15 novembre
E.F. ACCROCCA, **Il cuore di P.,** in « La Gazzetta del Mezzogiorno », Bari
D. MARAINI, **Perché non piace ai censori il "potere" visto da P.,** in «La Stampa», Torino
A. MORAVIA, **Lettera,** in « Paese Sera », Roma
G. GRAZZINI, **Ecco scena per scena l'ultimo film di P.,** in « Corriere della Sera », 16 novembre
C. MUSATTI, **Quella volta che andò dallo psicanalista,** in « L'Espresso », Roma

L. PESTELLI, **Il furore di "Salò-Sade"**, in « La Stampa », Torino
M. MORANDINI, **Il "Salò" di P.**, in « Il Giorno », Milano, 22 novembre
P. PERONA, **La Francia impazzisce per l'ultimo P.**, in « Stampa Sera », Torino
G. RONDOLINO, **Ricordo di un regista**, in « Dimensione Democratica », Torino, IV, 20 novembre, pp. 40-41
L. AUTERA, **Il P. "postumo" a Parigi**, in « Corriere della Sera », Milano, 23 nov.
G.M. GUGLIELMINO, **Sade in camicia nera**, in « La Gazzetta del Popolo », Torino
L. AUTERA, **A Parigi folla e un bis per "Salò"**, in « Corriere della Sera », Milano 24 novembre
L. CANCRINI, **"I vostri occhi vedono, ma non sanno piangere"**, in « Il Mondo », Roma, XXVII, n. 48, 27 novembre
E. SICILIANO, **Salò, l'ultimo processo**, ibidem
F. COLOMBO, **La pietà di P. / Dopo aver visto "Salò"**, in « La Stampa », Torino, 29 novembre
I. CALVINO, **Sade è dentro di noi**, in « Corriere della Sera », Milano, 30 novembre
— **P. e la profezia della morte** (redazionale), in « Cinema nuovo », Firenze/Torino, XXIV, n. 237/238, settembre-dicembre, p. 361
A. BERTOLUCCI, **Editoriale**, in « Nuovi Argomenti », n. 47/48, settembre-dicembre, pp. 3-4
M. SERENELLINI, **Intervista impossibile a PPP**, in « La Gazzetta del Popolo », Torino », 2 dicembre
E. BEHR, **"Salò" e gli orrori di P.**, in « La Stampa », Torino, 9 dicembre
AA.VV., **"Salò" e la censura in Italia** (Tavola rotonda e proiezione privata dell'ultimo P.), in « Corriere della Sera », Milano, 10 dicembre
G. TESTORI, **Film antipornografico**, ibidem
L. SCIASCIA, **Dio dietro Sade**, in « Rinascita », Roma, 12 dicembre
G. LAGORIO, **Montale Pasolini / Cronaca e Poesia / Due "casi letterari"**, in « La Gazzetta del Popolo », Torino, 14 dicembre
M. MORANDINI, in « Il Giorno », Milano
J. GILI, **Morte d'un cinéaste**, in « Ecran », Paris, n. 42, 15 dicembre, pp. 20-21
J. GILI, **D'Accattone aux fascistes de Salò et autres lieux**, ibidem, pp. 24-25
G. BRAUCOURT, **Dernier tango a Salo**, ibidem, pp. 28-29
AA.VV., **L'ultima polemica di PPP** (dibattito a cura di G. Arnaldi, G. Gozzer, A. Moravia, R. Romeo, P. Valori), in « Tuttoscuola », I, n. 2, 17 dicembre
G. GIUDICI, **"Officina" rivisitata**, in « Corriere della Sera », Milano, 21 dicembre
E. SICILIANO, **L'inferno postumo**, in « Il Mondo », Roma, 25 dicembre
AA.VV., **Gli amori di P. / Sulla tragica fine dello scrittore** (raccolta di interventi vari su P.), Supplemento a « Storie Svedesi », Milano, n. 49.
G.C. FERRETTI, « Officina. Cultura, letteratura e politica negli anni 50 », Torino, Einaudi
A. MAZZA, **PPP o dello scandalo**, in « Scrittori Italiani 5 (Betocchi, Giuliotti, P., Santucci, Zanzotto) », ed. Letture, Milano, pp. 121-140
L. MICCICHÈ, « Il cinema italiano degli anni '60 », coll. Saggi, Padova, Marsilio
A. PRETE (a cura di), « La critica e Pascoli » (scritti vari), Bologna, Cappelli
J. RUSSELL TAYLOR, « Directors and Directions / Cinema For the Seventies » (saggio su P.), London, Eyre Methuen, pp. 44-68

1976

A.M. DI NOLA, **I mondi arcaici / P. e l'antropologia**, in « La Stampa », Torino, 3 gennaio
C. BO, **Dove continua a vivere P.**, in « Corriere della Sera », Milano, 11 gennaio, (su « La Divina Mimesis »)
G. GRAZZINI, **Nella livida palude di P.**, ibidem
V. SPINAZZOLA, **L'inferno di P.** (su « La Divina Mimesis »), in « L'Unità », Roma, 22 gennaio
M. SOLDATI, **Sequestrare Salò?**, in « La Stampa », Torino, 30 gennaio
G.M. GUGLIELMINO, **Una sentenza contro il pubblico italiano**, in « La Gazzetta del Popolo », 31 gennaio
P. BALDELLI, **Il "caso" P. e l'uso della morte**, in « Nuovo Impegno », XI, n. 31/32, pp. 100-110
E. MAGRELLI, **"Salò" e l'immaginario silenzioso**, in « Filmcritica », Roma, XXVII, n. 261, gennaio-febbraio, pp. 18-20
R. DE MONTICELLI, **Ammazza il figlio per capirlo**, (su « Affabulazione »), in « Corriere della Sera », Milano, 1 febbraio

M. SERENELLINI, **P. tradito,** (su « Affabulazione »), in « La Gazzetta del Popolo », Torino
G. MARIOTTI, **Pasolini visita l'aldilà** (su «La Divina Mimesis »), in « Repubblica », Roma, 3 febbraio
L. BACCOLO, **P., che uomo era?,** in « La Gazzetta del Popolo », Tolino, 24 febbr.
D. LAJOLO, **Giù dalla torre!,** in « La Gazzetta del Popolo », Torino, 12 marzo
Jean-Paul SARTRE, **Non fate il processo a Pasolini,** in « Corriere della Sera », Milano, 14 marzo
P. VOLPONI, **Il dramma popolare nella morte di P.,** in « Corriere della Sera », Milano, 21 marzo
Omaggio a Pasolini (Bertolucci, Moravia, Siciliano, Bellezza, Fortini, Borgna, Bettarini, Cucchi, G. C. Ferretti, Leonetti, Cordelli, Rupino, Farolfi, Camon, con lettera di P.), in « Nuovi Argomenti », gennaio-marzo
B. PENTO, **P. per il suo Friuli: "Piango un mondo morto",** in « La Gazzetta del Popolo », Torino, 20 maggio
L. BINI **Salò o le 120 giornate di Sodoma** (recensione), in « La Rivista del Cinematografo », Roma, anno 49, n. 5, maggio, pp. 189-191
F. BOLZONI, **Un lungo cammino / Da "Accattone" a "Salò",** ibidem, pp. 181-184
V. FANTUZZI, **Appunti su PPP / La morte di un poeta,** ibidem, pp. 174-178
V. FANTUZZI, **La religiosità e il suo contrario,** ibidem, pp. 178-180
V. FANTUZZI, **Note di lettura sull'ultimo P.,** ibidem, pp. 185-186
E. NATTA, **San Paolo prima stesura,** ibidem, pp. 186-187
C. SORGI, **P.: i lineamenti di un mito,** ibidem, p. 188
AA.VV., **Salò Sodoma. Un poema d'abiezione, d'orrore e di morte. Il film di P. che l'Italia non ci ha permesso di vedere,** Supplemento a « Vacanze Turismo Caravanning », Roma, Edigramma, II, n. 16, giugno
R. ESCOBAR, **Salò o le 120 giornate di Sodoma** (scheda), in « Cineforum », Bergamo, n. 153, pp. 183-203
G. PACCHIANO, **Attraverso gli scritti l'impossibile scelta di P. fra poesia e politica,** ibidem, pp. 175-181
PPP (fotografia con testo di Janus), Roma, Magma
G.C. FERRETTI, « P. L'universo orrendo », Roma, Editori Riuniti
G. GRAZZINI, « Gli anni 70 in cento film », Bari, Laterza (contiene: **Decameron, I Racconti di C., Salò**)
F. CAMON, **Lo scandalo Pasolini,** in « Il Giorno », 28 luglio
A. GHIRELLI, **Un ricordo di Pasolini,** in « La Stampa », 28 luglio

« BIANCO E NERO » MONOGRAFICO HA FINORA PUBBLICATO

nel 1971	EJZENŠTEJN E IL FORMALISMO RUSSO	a cura di Pietro Montani
	L'ANTIWESTERN E IL CASO LEONE	a cura di Franco Ferrini
	CANZONISSIMA '71	a cura di Dante Cappelletti
nel 1972	LE DONNE DEL CINEMA CONTRO QUESTO CINEMA	a cura di Cinzia Bellumori
	STRUTTURALISMO E CRITICA DEL FILM	a cura di Giorgio Tinazzi
	PER CHI SI SCRIVE PER CHI SI GIRA	a cura di Gian Carlo Ferretti
	IL CINEMA FRANCESE DOPO IL MAGGIO '68	a cura di Alberto Farassino
	CINEMA E TELEVISIONE DELL'ULTIMA AMERICA	a cura di Furio Colombo
	TECNICA MORIBONDA: COSTI, IDEE, POLEMICHE	a cura di Mario Bernardo
nel 1973	L'IRREALISMO SOCIALISTA	a cura di Aldo Grasso
	CRITICA ITALIANA PRIMO TEMPO: 1926-1934	a cura di Bianca Pividori
	CINEMA E SCIENZE DELL'UOMO	a cura di Giorgio Braga
	1968-1972: ESPERIENZE DI CINEMA MILITANTE *	a cura di Faliero Rosati
	INTELLETTUALI E INDUSTRIA CULTURALE	a cura di Giovanni Bechelloni e Franco Rositi
	CARMELO BENE IL CIRCUITO BAROCCO	a cura di Maurizio Grande
nel 1974	SCUOLA DI FRANCOFORTE INDUSTRIA CULTURALE E SPETTACOLO	a cura di Tito Perlini
	I GENERI CLASSICI DEL CINEMA AMERICANO	a cura di Franco Ferrini
	IL FILM SPERIMENTALE	a cura di Massimo Bacigalupo
	LA BIENNALE DI VENEZIA MANIFESTAZIONI 1974	a cura di Franco Mariotti
nel 1975	IL LABORATORIO UNGHERESE	a cura di Francesco Bolzoni
	PASTRONE E GRIFFITH L'IPOTESI E LA STORIA	a cura di Guido Cincotti
	VITTORIO DE SICA	a cura di Orio Caldiron

* In appendice: Atti del convegno « Il cinema politico italiano fra contestazione e consumo: le riviste cinematografiche a confronto », organizzato dalla Mostra Internazionale del Cinema Libero di Porretta Terme — Commissione Cinema del Comune di Bologna.

Chi voglia procurarsi questi fascicoli può rivolgersi all'amministrazione.

BIANCO
E
NERO

Mensile di studi sul cinema e lo spettacolo

Indici generali dei fascicoli monografici dell'annata XXXVI

1975

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DI BIANCO E NERO - ROMA

Indice dei fascicoli monografici 1975

Fascicolo 1/4

Interventi

Testi di Film

Materiali

Filmografia

Fascicolo 5/8

Le relazioni, il dibattito

Tutto Griffith

Fascicolo 9/12

Interventi

Materiali

Le Interpretazioni, le Regie

Indice per autori

(a cura di *Franco Mariotti*)